

الدكتور أحمد رجائي

أوزان الألفان
بلغت العروض
وتوائمت من القرىض

أوزان الأَلكان

بلقة العروض

وتوانم من القرين

أوزان الأبحان

بلغة العروض
وتوائم من القريض

الدكتور أحمد رجباني

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

الطبعة الأولى ١٩٩٩ م

توزيع

دَارُ الْفِكْرِ

للطباعة والتوزيع والنشر

سورية - دمشق - برامكة - مقابل مركز الانطلاق الموحد

ص.ب (٩٦٢) هاتف : ٢٢٣٩٧١٧ - فاكس : ٢٢٣٩٧١٦

e-mail: info@fikir.com

http://www.fikir.com/

إهداء

أهدي هذا الكتاب إلى روح أبي: د. فؤاد رجائي آغه القلعة
فقد علّمني منذ نعومة أظفاري عروض الشعر، وعمل على تعليمي، في
معهد الخاص، الموسيقى¹ بما فيها الإيقاع. وأضفتُ إلى ما تعلمت ما
أتاحت لي الأيام .

لم أصبح ضابط إيقاع ولكني أعرف الإيقاعات الموسيقية..
ولم أصبح شاعراً غزير الدّفق ولكن صنعة الشعر تستقيم لي
وتطاولوني في أي بحر أو وزن.. فقلت أشعاراً على بعض "محيطات"
الإيقاعات التي هي بين أيدينا.

أهدي هذا الكتاب إلى أبي، فهو استمرار وتطوير لأفكاره التي
طرحها في الخمسينيات من القرن العشرين في كتابه "من كنوزنا". وكنت
أشعر أنه كان يرافقني وأنا أكتب دون أن أتمكن من محاورته، غير أنني
كنت أتخيله يومئ راضياً.

أحمد رجائي

¹ يرى الكثيرون من فقهاء اللغة لزوم كتابة هذه الكلمة بالألف المدودة (موسيقا) لأنها من أصل
أعجمي. وإنني أراها كلمة مستعربة تطبق عليها قواعد العربية فتكتب بالألف المقصورة لأن عدد
حروفها يبلغ ستة أحرف. وقد استعربت هذه الكلمة منذ القدم فلا نظير لها في العربية. وغير صحيح أن
نظيرها هو "النغم"، فعلم الموسيقى يقسم إلى قسمين هما "النغم" و"الإيقاع". وقد سبق لمجمع القاهرة
أن كتبها بالألف المقصورة، وكذلك فعلت بعض القواميس مثل "الصحاح في اللغة والعلوم" و"المنجد
الأبجدي"، كما أن هذا الشكل للكتابة هو الأكثر انتشاراً، وقد فعل ذلك الفلاسفة العرب القدماء
كالفارابي وغيره.

المحتويات

٥	إهداء
١٣	تقديم بقلم الأستاذ محمود فاخوري ^٢
٢١	تقديم بقلم الدكتور المهندس سعد الله آغا القلعة ^٣
٣٣	موجز المصطلحات
٣٥	مقدمة - هذا البحث ، لماذا وكيف
٥٥	الباب الأول - الإطار النظري
٥٧	الفصل الأول - الإيقاع بين الشعر والموسيقى
	البحث الأول - موقع للإيقاع الموسيقي العربي
٥٨	في علم العروض العالمي
٦٣	البحث الثاني - بُنى الإيقاعين الشعري والموسيقى العربيين
٦٤	أولاً - الحرف العربي
٦٤	ثانياً - المقاطع العروضية بين الشعر والموسيقى
٦٦	ثالثاً - الزحافات بين عروض الشعر والإيقاع الموسيقي
٧٠	رابعاً - الرأي في مقاطع أخرى
٧٢	خامساً - زمان السكوت بين الشعر والموسيقى
٧٥	سادساً - الزمان الكلي والسرعة بين الشعر والموسيقى

^٢ مدرس "العروض وموسيقا الشعر العربي" في كلية الآداب بجامعة حلب وأمين سر فرع "اتحاد الكتاب العرب" بحلب.

^٣ أستاذ في كلية الهندسة بجامعة دمشق وباحث موسيقي.

٧٨	سابعاً - الجمل العروضية للأشعار
٧٩	ثامناً - الجمل العروضية للإيقاعات
٨٣	تاسعاً - بحور الشعر وأدوار الإيقاع الموسيقي
٨٤	عاشراً - الموصّل والمفصّل في الشعر والموسيقى
٨٤	أ - جذور الإيقاع الموصّل في علم العروض
٨٦	ب - تحويل الموصّل إلى مفصّل في الإيقاع
٩٠	الفصل الثاني - الإيقاع العربي بين التعبير والتدوين
٩٠	أولاً - التعبير بأصوات الطيور
٩١	ثانياً - التعبير بالوصف
٩٢	ثالثاً - التعبير برموز النقرات
٩٤	رابعاً - استعمال لغة العروض التقليدي
٩٥	خامساً - طريقة الفارابي في التدوين
٩٦	سادساً - التدوين بطريقة المربعات
٩٩	سابعاً - طريقة التدوين الغربي
١٠٢	ثامناً - طريقتا العربية للتدوين
١٠٣	تاسعاً - من لغة الموسيقى إلى لغة العروض
١٠٥	الفصل الثالث - التنظير العربي
١٠٧	البحث الأول - نظرة عامة
١١١	البحث الثاني - تنظير الفارابي
١٣٠	البحث الثالث - نظرية إخوان الصفا
١٣٦	البحث الرابع - تنظير ابن سينا

١٤٩	البحث الخامس - نظرية ابن زيلة
١٥٢	البحث السادس - تنظير الأرموي
١٥٧	البحث السابع - مقولات المتأخرين والمعاصرين
١٧١	الباب الثاني - الإيقاعات العربية القديمة
١٧٣	مقدمة
١٧٣	اختلاف الأدبيات العربية في موضوع الإيقاعات ومدلولاتها
١٧٤	التتسيق بين الأقوال في الإيقاعات العربية القديمة
١٧٥	الفصل الأول - تسميات الإيقاعات القديمة ومدلولاتها
١٨٤	الفصل الثاني - بُنى الإيقاعات القديمة المشهورة
١٨٤	الفئة الأولى - فئة الثقيل الأول
١٨٤	أ - الثقيل الأول وممخره
١٩٤	ب - خفيف الثقيل الأول
٢٠١	الفئة الثانية - فئة الثقيل الثاني
٢٠١	أ - الثقيل الثاني
٢١٣	ب - الماخوري (خفيف الثقيل الثاني)
٢٢٠	الفئة الثالثة - فئة الرمل
٢٢٠	أ - الرمل أوثقل الرمل
٢٣٠	ب - خفيف الرمل
٢٣٥	الفئة الرابعة - فئة الهزج
٢٣٥	أ - الهزج
٢٤٠	ب - خفيف الهزج

٢٤٠	ج - خفيف الخفيف
٢٤١	د - أهزاج مميزة بأسماء
٢٤٤	هـ - ماخوري ابن زيلة
٢٤٤	و - الفاختي
٢٤٦	الفصل الثالث - خلاصة أشكال الإيقاعات العربية بلغة العروض
٢٥٥	الباب الثالث - الإيقاعات المعاصرة
٢٥٧	الفصل الأول - معجم الإيقاعات المعاصرة
٢٥٧	- نظرة عامة
٢٥٩	- طريقة العمل
	- المعجم الأبجدي لأسماء الإيقاعات المعاصرة
٢٦٣	ودليل شرحها ومفتاح أوزانها
٢٧١	الفصل الثاني - بُنى الإيقاعات العربية المعاصرة
٢٧١	الفئة الأولى - إيقاعات الجملة الواحدة
٢٧١	أ - إيقاعات الجملة الناقصة
٢٨٣	ب - إيقاعات الجملة الكاملة
٣٠٩	الفئة الثانية - الإيقاعات ذات الجملتين
٣٤٧	الفئة الثالثة - الإيقاعات ذات الجمل الثلاث
٣٥٩	الفئة الرابعة - الإيقاعات ذات الجمل الأربع
٣٧٤	الفئة الخامسة - الإيقاعات ذات الجمل الخمس
٣٧٩	الفئة السادسة - الإيقاعات ذات الجمل الست
٣٨٥	الفئة السابعة - الإيقاعات ذات الجمل السبع

٣٨٨	الفئة الثامنة - الإيقاعات ذات الجمل الثماني
٣٩٢	الفئة التاسعة - الإيقاعات المُبَالِغ في طولها
٤٠٦	الفصل الثالث - خلاصة الأوزان العروضية للإيقاعات المعاصرة
٤٣٧	الباب الرابع - مواعمة الإيقاعين الموسيقي والشعري
٤٣٩	الفصل الأول - بين المواعمة الاصطناعية والطبيعية
٤٣٩	البحث الأول - المواعمة بالغناء المتقن
٤٤٩	البحث الثاني - المواعمة الفطرية في العهد الجاهلي
٤٥٦	الفصل الثاني - المواعمة الطبيعية في الأندلس
٤٥٩	أولاً - أوزان هارتمان والإيقاعات الموسيقية
٤٦٣	ثانياً - أمثلة على بُنى متكاملة لموشحات منتقاة
٤٧١	رابعاً - الموشح الذي يحتاج في تلحينه إلى كلمة مستعارة
٤٧٣	النموذج العقدة: موشح "من طا لب" لابن بقي
٤٧٤	الخطوة الأولى - الوزن الشعري
٤٧٥	الخطوة الثانية - الوزن بعد إضافة (لا)
٤٧٥	الخطوة الثالثة - مدى تلاؤم الإيقاع المعاصر المختار
٤٧٧	تدوين اللحن المعروف
٤٨٠	الخطوة الرابعة - البحث عن إيقاع بديل
٤٨٠	سر (لا)
٤٨٢	الإيقاع الملائم
٤٨٦	تدوين لحن بديل
٤٨٧	الفصل الثالث - مهام للشعراء والملحنين لإحياء التراث العربي

٤٨٩	البحث الأول - محاولة لتدوين الإيقاعات العربية القديمة
٤٩٧	البحث الثاني - محاولة لتدوين أوزان الأشعار موسيقياً
٥٠٤	البحث الثالث - أصول موافقة الشعر للإيقاع
٥١١	الفصل الرابع - الأشعار التوائم
٥١٢	ثبت هجائي بعناوين الأشعار التوائم
٥٧١	خاتمة
٥٧٣	المراجع

هذا الكتاب ... وصاحبه

تقديم : محمود فاخوري^١

الموسيقا فن عميق الجذور في التاريخ لأن الإنسان غنى قبل أن يتكلم، وعبر عن مشاعره بالأنغام قبل أن يعبر عنها بالكلام .
ولقد عرف العرب هذا الفن، كغيرهم من الأمم، في أبسط صورته وأشكاله ، منذ جاهليتهم الغابرة. وكان في أول أمره عندهم مزيجاً من الغناء والشعر والرقص، إذ يتغنّون بكلام مسجوع، أو برجز قصير، أو بشعر موزون ، وربما رقصوا أيضاً . ثم انتقل ذلك إلى الشعر الصرف، فكانت " الأوزان قواعد الألحان والأشعارُ معايير الأوتار لا محالة " كما يقول ابن رشيق في كتابه " العمدة " .

والشاعر الجاهلي موسيقيّ بفطرته ، ينشد شعره إنشاداً ، وكان الشعر مادة الغناء عندهم ...، فالصلة بينهما قوية واشجة. ولقد فرضت تلك البيئة الصحراوية على الشاعر القديم - وهو البدوي جوّاب الآفاق - أن يترنم بالشعر الملحن ، فإذا كان في غمرة الحروب رافقته قصائد الفخر ، وأراجيز الحماسة التي تُغنى مع أهازيج النساء في ساحات القتال ، وإذا استسقى الماء من البئر غنى وترنم ليروح بذلك عن نفسه المتعبة المكدودة، وإذا قطع الفياقي والقفار مع إبله راح يحدو لها غناءً مرناً عذب الألحان يعينها على تحمل مشاق السير .

يضاف إلى ذلك ما كانت النساء يرقصن به أطفالهن من الأشعار

^١ مدرس العروض وموسيقا الشعر العربي في كلية الآداب بجامعة حلب وأمين سر فرع اتحاد الكتاب

الخفيفة ، والأراجيز الرشيقة المصحوبة بالإلقاء الحلو ، والغناء المرقص حقاً . وهذه الأراجيز الغنائية اتسعت لكل غرض من أغراض الحياة عند العرب، واتسمت بحسن الأداء والنغم الرقيق ، والإيقاع الراتب حيناً ، والمتنوع حيناً آخر .

بل إن العرب راعوا العنصر الموسيقي في الشعر عندما قسموا شعرهم إلى مرقص، ومطرب، ومقبول، ومسموع، ومتروك. وهذا الأخير هو ما كان كلاً على السمع والطبع ، أي ثقيلاً عليهما ، ومثّلوا له بقول المتنبي :

فقلّلتُ بالهمّ الذي قلّل الحشا

قلاقل عيسٍ ، كلّهنّ قلاقلُ

والعناصر الإيقاعية والموسيقية في الشعر العربي لا تقتصر على مجرد الوزن والقافية والروي فحسب، بل هناك عناصر أخرى تتعدى التفعيلات العروضية وما يعترئها من زخافات وعكّل، إلى جوانب ذوقية يدركها من كان ذا حسٍ موسيقي نامٍ، وتمرس بالإيقاعات المنسجمة، والترنيمات المعبرة، والأنغام الأصيلة، وكل ذلك ذو علاقة بالفكرة والمعنى أيضاً، وبالصورة والشعور، فضلاً عن جرس الحروف والكلمات، وما في ذلك من إحياء وظلال مختلفة.

فالشعر العربي إذن فن جميل، له أصوله وقواعده وأوزانه التي تتجلى في البحور الشعرية، تامّها ومجزئتها، وهذه البحور لم يكن الشعراء في العصرين الجاهلي والإسلامي، يعرفونها بأسمائها ومصطلحاتها، لأنهم كانوا ينظمون على الفطرة والسليقة، حتى جاء العصر العباسي ، بعد تطور الشعر، ونضج الموسيقى العربية، فقام الخليل بن أحمد الفراهيدي (- ١٧٥ هـ) - وهو البارِع في علم الموسيقى

- بضبط أوزان الشعر العربي ، معتمداً على ذائقة الموسيقى المرهفة، وعلى إتقانه لهذا العلم ، وكان لجهوده في هذا الميدان آثار جليلة، وفضل كبير.

لكن الشعر العربي، بعد عصر الخليل، انحرف عن وجهته الموسيقية التي تحكمت في مساره قبل ذلك، وانقلب العروض إلى علم جاف ، يكاد يقتصر على ركائز ومصطلحات وضوابط تُعنى بأمور التفعيلات وبحورها، والقوافي وصفاتها، في منأى عن إدراك أهمية الموسيقى في رونق الشعر وجماله، لأن مراعاة ذلك تعتمد على إتقان للموسيقى العربية، وممارسة لها، وعلى الجمع بين الشعر والموسيقى على أحسن ما يكون هذا الجمع.

وفي عصرنا الحديث بدأت تظهر دراسات موسيقية تطبيقية، في ميدان الشعر العربي، ومن ثم كان المجال متاحاً للدارسين، الذين تعددت "مدارسهم" واتجاهاتهم، والعوامل التي كان لها سلطان عليهم، ولكنهم لم يصلوا على الأغلب إلى بناء متكامل في جانبيه : الشعري والموسيقي، وانصبت معظم جهودهم على جوانب تطبيقية وتعليمية بحكم عملهم التدريسي، ولهم عُذرهم في ذلك، وهؤلاء مستثنون هنا، لأن النظر في هذا المقام يتجه إلى أولئك الذين كانوا بعيدين عن التدريس، وحاولوا أن يقيموا بناءً جديداً متكاملاً يراعي الجانبين الموسيقي والعروضي معاً، وفق مقاييس الألحان والأوزان علماً وتذوقاً

أقول ذلك ، بعد أن درست مادة العروض في المرحلة الجامعية حتى اليوم نحو ثلاثة عقود من السنين، وأتيح لي خلال ذلك أن أتابع ما أُلّف في هذا الميدان وأطلع على كثير مما قدمته المطابع ودور النشر من

كتب عروضية، وكنت أقول : إن المكتبة العربية ما تزال في حاجة إلى كتاب جامع يعنى عناية فائقة بالتأليف في أوزان الألحان بلغة العروض، حتى اطلعت على هذا الكتاب الذي ألفه الدكتور أحمد رجائي، وما إن أنهيت قراءته حتى قلت لنفسي : إنه ابن بُجْدَتِها، وقد أخذ القوسَ باريها، فكان كتابه كما يقول هو: "أول من تصدى بهذا العمق وهذه الشمولية لهذا الموضوع".

ولا أظن أنني مبالغ في كلامي هذا، وسوف يكون القارئ إلى جانبي إذا علم أن الدكتور رجائي جمع الأمر من طرفيه : فهو شاعر مجيد من جهة، ومتمكن من الموسيقى العربية من جهة أخرى، روايةً ودرايةً.

ولا غرو فقد نشأ في بيئة ألفت هذين الفنين، فأبوه فؤاد رجائي آغا القلعة موسيقي معروف، وكذلك أخوه الدكتور سعد الله آغا القلعة ، الذي عرفته على مقاعد الدراسة طالباً جاداً، وموسيقياً متابعاً حتى نضج وبرع في ذلك علماً وعملاً وممارسة، وكذلك الدكتور أحمد الذي أضاف إلى ما أخذه عن والده ممارسةً طويلةً أتاحتها له الأيام، حتى استقامت له صناعة الشعر، وصناعة الموسيقى...

ومن هنا جاز لنا أن نقول: إن صاحب البيت أدري بالذي فيه، لأنه قد توافرت لديه الأدوات التي تخوله ولوج هذا الباب بثقة وكفاية ودراية، ليعيش - بعلمه وسليقته - بين إيقاع الشعر وإيقاع الموسيقى، وليجعلنا نعيش معه في ذلك، ونوقن أنه أحاط علماً بفنون الإيقاع الموسيقي، قديمها وحديثها، وهي إحاطة واعية، تتسم بالعمق والتقصي والجدة في الطرح والتناول، بعد أن قدم المؤلف إلى المكتبة العربية كتابه الأول " أوزان الأشعار - مقارنة جديدة في علم العروض " الذي

طبع سنة ١٩٩٦م.

وها هو ذا كتابه الثاني " أوزان الألحان بلغة العروض، وتوائم من القريض" وكل منهما يتمم الآخر. إلا أن هناك فرقاً بين كتابيه هذين : فالأول تعليمي تدريسي في وجهته العامة على الأغلب، والثاني يوجّه العناية إلى الإيقاعات الموسيقية، ويركّز دائماً على بيان العلاقة بين الموسيقى والإيقاع الشعري، ويحاول التوفيق بين علم العروض وعلم الإيقاع، ليثبت أن هناك علاقة بين أوزان الأشعار وأوزان الألحان، تلك العلاقة التي تتبّه إليها العرب منذ القديم، كما يقول المؤلف في مطاوي كتابه.

وإذا كان حديث سابقه عن ذلك حديث أدبٍ وتذوّقٍ وجمال، ممتزجاً بأمشاج موسيقية إيقاعية، فإن كتاب الدكتور رجائي حديث علم وفن، وتذوّقٍ وموسيقا.

وقد رجع المؤلف إلى عدد وافر من المصادر والمراجع الأساسية، من قديمة وحديثة، لا داعي إلى تعدادها هنا، وهي مبنوثة في صفحات كتابه، وأضاف إليها مآهده إليه اجتهاده وخبرته وممارسته الطويلة الدائبة، حتى استطاع أن يقيم بناء نظريته العروضية الموسيقية على بصيرة ووعي، وبخطواتٍ هادئة متأنية.

كل ذلك عرضه المؤلف بتواضع علمي واضح، من جهة، وبتقّة مطمئنة إلى ما أيقنه وعرفه، من جهة أخرى. ملتزماً بالأمانة العلمية أيضاً فيما يقول ويقتبس، وفيما يعرض من الآراء والأقوال التي ينسبها إلى أصحابها، أو فيما يضيفه هو إليها، وكذلك في مناقشاته لمن سبقه أو عاصره فيما ذهبوا إليه، بحيث تبدو شخصيته قوية واضحة من خلال ما يكتب ويناقش، ولكنه لا يصل إلى حد الاعتداد والزهو، فهو

يختم كتابه بالإشارة إلى أن هذا الموضوع "ينطوي - في العديد من النقاط - على مسائل خلافية واجتهادية قد تستحق المزيد من التعمق والنقاش".

والحق أن هذا الكتاب سدّ في بابه ثغرة واسعة في مكتبتنا العروضية الموسيقية، في زمن أصبح فيه الشعراء في منأى عن علم الموسيقى، والملحن الموسيقي في مجانبة لأوزان الأشعار، إزاء شعرنا العربي، وتراثنا الموسيقي الأصيل.

وسوف يدرك قارئ هذا الكتاب - كما أدركت - أن مؤلفه قد بذل في تأليفه وإعداده، كما يقول - "جهوداً مضنية وممتعة في آن واحد" وهي جهود مشكورة، صاحبها الدأب والمثابرة، فجاء كتابه جامعاً بين الجودة والأصالة، والخبرة والممارسة، فضلاً عن الاختصاص في هذا الموضوع، بجانبه الشعري والموسيقي ... وكل ذلك قد أهله لأن يعالج هذا الموضوع عن جدارة ودراية، وفي عمقٍ وشمولية، فاستطاع بذلك أن يؤدي "رسالة ذات جدوى - كما يقول - للموسيقين والشعراء على حدّ سواء".

ومن تواضعه في هذا الكتاب أنه لا يتعجل النجاح السريع له، ولا يريد أن يسابق الزمن جرياً، - وذلك شأن العلماء العاملين - وهذا ما حداه إلى أن يقول في خاتمة كتابه :

" ولئن لم تصب الأفكار التي تضمّنتها دفّتا هذا الكتاب، نجاحاً يصل إلى حيّز تطبيق الأفكار التي نادينا بها، فحسبنا أننا وضّحنا الطريق إلى ما يُجدي. وما نظن هذا الجيل بمنتفعٍ منه، بل ربما أجيال ستأتي، مثلما انتفعنا نحن بالقراءة المتعمقة لما كتبه عرب ومسلمون منذ أكثر من ألف عام - وما أقلّ قارئها عبر تلك السنين - لنخرج هذا الكتاب إلى

النور " .

ونحن معه فيما قال بعد ذلك يتھياً لإراحة قلمه وطيّ كتابه: "وقلّما
قدّر جيل مفكره وهم أحياء. أما هذا الجيل الذي يدّعي حب التراث
فليته فعل شيئاً من أجله " .

ولكننا مع ذلك متفائلون كل التفاؤل، لأن أمتنا لم تخل - في القرون
المتعاقبة - من فئات خدمت هذا التراث الأصيل بمختلف جوانبه، وكان
أولئك، في كل عصر، سداةً مخلصين لأدبنا وحضارتنا ولثقافتنا العربية
الراسخة، وفننا الباهر، مهما تطاول الزمن، وإن غداً لناظره قريب،
ولا يمكث في الأرض إلا ما ينفع الناس، وإن تأخر قطاف ثماره
اليانعة.

محمود فاخوري

حلب ١٠ من صفر ١٤١٩ هـ

الموافق ٥ حزيران ١٩٩٨ م

كتاب

"أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض"

تقديم: د. سعد الله آغا القلعة^١

نادرة هي تلك الكتب التي تتصدى لدراسة واقع بدأ منذ زمن بعيد وتعود الناس عليه حتى أصبح جزءاً من تراثهم، رغم أن الزمن يتطلب تحديثه أو الإضافة عليه .. وفي اعتقادي لقد تصدى هذا الكتاب لدراسة واقع أثر بشكل كبير على تطور الشعر والموسيقا عند العرب. تمثل هذا الواقع فيما يلي:

١- الخليل بن أحمد، عبر دراسته لبحور الشعر العربي، قدم لنا مادة الإيقاع الشعري ولم يقدم لنا صورته، لأنه لم يدونه موسيقياً.

٢- كان لتحديد الخليل لبحور الشعر أثره في تقييد الشعراء بإيقاعات شعرية محدودة العدد، كانت أقل تنوعاً بكثير من تنوع الإيقاعات الموسيقية العربية، مما أثر على تطور الشعر وعلى مسيرة الألحان الغنائية لاحقاً.

٣- الإيقاعات الموسيقية العربية القديمة فيها تخطيط كبير بسبب قصور نظم ترميزها واختلافها، مما أثر حتى على توثيق الإيقاعات العربية الأحدث التي بنيت عليها.

وهنا لابد من إيضاح ما ذهب إليه ، ثم عرض مافعله شقيقي المؤلف لاستدراك ذلك الواقع.

الإيقاع ظاهرة من ظواهر الحياة الطبيعية، تعددت مظاهرها فيها،

^١ أستاذ في جامعة دمشق وباحث موسيقي معروف، وشقيق المؤلف.

من اختلاف الليل والنهار، واختلاف الفصول الأربعة وتعاقبها، وتعاقب الشهيق والزفير، وانتظام ضربات القلب،.. كما أن في الإيقاع الدلالة على استمرار الحياة وحدثها .. فلو لا تلك المظاهر الإيقاعية الطبيعية التي قد تتجلى أيضاً في أية حركة في الطبيعة، من ركض الخيل وسير الإبل ونمو الأزهار، مترافقة مع تلك الأصوات الساحرة من تغريد الطير وغناء الإنسان وصهيل الخيل .. لما شعرنا بتجدد الحياة واستمرارها مع الزمن. فالإيقاع إذاً عنصر من عناصر الحياة وحدثه تنتقل حالة الإنسان من سكون إلى حركة .. من جماد إلى روح.

وكان لابد من أن يتجسد الإيقاع في الفنون الإنسانية قديمها كالموسيقا والرقص والمسرح والأدب والشعر والتصوير، وحديثها كالأفلام السينمائية والبرامج التلفزيونية، كل حسب إطاره وطريقته. ويذهب الإعتقاد إلى أن الإنسان العربي تفاعل مع الإيقاع فعبّر عن عواطفه أولاً بأصوات موقعة، تحولت إلى عبارات مسجوعة، تطورت بعدها إلى الرجز، وبالتدريج تطورت الإيقاعات وتنوعت بتأثير الملاحظة الواعية لما تحتويه الحياة من مظاهر إيقاعية متنوعة، فظهر الشعر العربي بغناه في معانيه وصوره، وبموسيقاه من إيقاع وقوافٍ وموسيقا داخلية.

وكان أن جمع الخليل بن أحمد الفراهيدي تلك الإيقاعات الشعرية في القرن الهجري الثاني مستنداً إلى عملية إحصائية للشعر العربي لعلها أول عملية إحصائية في تاريخ تطور الفنون الإنسانية. ولكن الخليل اقتصر في إظهار الترتيب الذي يجب حفظه بين الأحرف الساكنة والمتحركة حتى يتألف منها كلام يلذ سماعه فكأنه قام بعمليتين

رائعتين تدلان على تفكير هندسي مجرد .. رمز الشعر ووضعه في نماذج محددة، ولكنه بالمقابل حدد للشعراء بعض الأوزان ليسكبوا فيها أخیلتهم وصورهم الشعرية مبعداً إیاهم عن استتباط أية إیقاعات أخرى قد تنتج أجواء جمالية مختلفة ، كما أنه عندما رمز نظامه الإیقاعي لم یحدد عناصره الموسیقیة بشكل كامل، فالإیقاع الموسیقی یحدد فیة السرعة والأزمنة والنبضات القویة والضعیفة ومواقع السكوت وأدوار التكرار الداخلية، أما الإیقاع الشعری كما أتى عند الخلیل فهو عبارة عن ترتیب یجب اتباعه للتفعیلات حتی یتألف منها كلام یلذ سماعه دون أن تتحدد سرعة لفظ ذلك الكلام ولا مواقع الضغط القوی أو الضعیف، بل ترك هذا لخبرة الشاعر ومزاجه، فكان الخلیل بسط لنا مادة الإیقاع وطوى صورته!

تسبب هذا الواقع فی أن الشعراء سعوا لتجدید الشعر فی ثلاثة اتجاهات:

١- التجدید ضمن الشكل : وهو ثورة الشعراء علی المطالع الموروثة من وقوف علی الأطلال وبكاء الدمن حیث نزعوا إلى معالجة الموضوع مباشرة أو التمهید لما یناسبه من وصف كمطلع قصیة أبی تمام :

السيف أصدق أنباء من الكتب

فی حده الحد بین الجد واللعب

حیث دخل فی الموضوع مباشرة.

ومثل ذلك فعل أبو نواس عندما قال فی المطلع :

لا تبك هندا ولا تطرب إلى دعد

واشرب علی الورد من حمراء كالورد

٢- التجديد مع الشكل: وهو زيادة الجرعة الموسيقية للشعر، والتي لا تتضارب مع الشكل فتطور استعمال الزخافات والعلل وتعمق دور القافية، كما في اللزوميات، وتحسنت الموسيقى الداخلية التي تتحقق عبر الجزالة والسلاسة في الألفاظ وحسن تناسق الحروف وتتاليها ضمن الألفاظ، إضافة إلى العناية بالمحسنات البديعية واللفظية وكثرة الاعتماد على الصور والكنائيات والاستعارات.

٣- التجديد في الشكل: كالتفنن العروضي عند أبي العتاهية حيث راح ينظم على الأعاريض المهمة وعلى أوزان غير مألوفة أو على أوزان ألحان وافدة كما ورد في كتاب الاغاني عنه عندما نظم على وزن أغنية كان يتغنى بها ملاحو الرشيد :

خانك الطرف الطموحُ أيها القلب الجموح

إضافة إلى ظهور المزدوجات كقول أبي العتاهية:

حسبك مما تبتغيه القوتُ ما أكثر القوت لمن يموتُ

هي المقادير فلمني أو فذرُ إن كنت أخطأت فما أخطا القدرُ

إن الشباب والفراغ والجدة مفسدةٌ للمرء أي مفسدةٌ

وظهور المسمطات من مربعات ومخمسات وما إليها.

ومع ذلك فقد بقي شكل القصيدة العمودية مسيطراً وكان على حركة التجديد أن تنتظر ثمارها في تلك البلاد البعيدة، الأندلس، حين ولد الموشح كفن شعري اعتمد أولاً على الأوزان التقليدية بترتيبات مبتكرة، وتطور حتى بدأ يعتمد في إيقاعه على أوزان الألحان العربية، وهي كثيرة التنوع، ثرية العناصر، وكانت قد تطورت في أول الأمر بموازاة إيقاعات الشعر ثم انفصلت عنها كقول الوشاح:

حلو المجاني ما ضرّه لو أجناني
كما عناني شغلي به وعناني

وهنا قد يطرح سؤال: لماذا اعتمد تطور فنون الشعر على الإيقاع الموسيقي؟ لقد كان هذا لأن الإيقاع الموسيقي نفسه كان قد تطور باتجاهات مختلفة حققت سبق تجاه الإيقاع الشعري.

ابتدأ الغناء العربي في الجاهلية إنشاداً للقصائد عبر ألحان بسيطة تستخدم إيقاع الشعر المعنى نفسه ، وكان هذا ممكناً في البدايات ولكن تطور فن الغناء مع التأثيرات الموسيقية القادمة من الشام وبلاد ما بين النهرين تسبب في ظهور الغناء المتقن، وهو غناء يكون اللحن فيه مبنياً على إيقاع موسيقي مستقل عن إيقاع الشعر. وكان أول من تغنى به طويس وكان ذلك في:

كيف يأتي من بعيدٍ وهو يخفيه القريب
نازح بالشام عنا وهو مكسال هيوب
قد براني الحب حتى كدت من وجدي أذوب

وقد قال عنه صاحب الأغاني إنه أول من غنى الغناء المتقن وأول من صنع الهزج والرمل في الإسلام وهما نمطان جديان استُعْمِلَا في الغناء المتقن الخفيف. أما الغناء المتقن الثقيل فقد نسب لعزة الميلاء وسائب خاثر. وكان أول صوت صنعه سائب منه هو:

لمن الديار رسومها قفرُ لعبت بها الأرواح والقطر

حيث بنى لحنه على إيقاع سمي الثقيل.

وتنوعت الإيقاعات الغنائية في العهد الأموي لتصبح ستة إيقاعات :
الثقيل الأول، الثقيل الثاني، خفيف الثقيل، الرمل، خفيف الرمل،
الهزج. وأضيف إليها فيما بعد خفيف الثقيل الثاني وخفيف الهزج

لتصبح ثمانية إيقاعات .

ومع ذلك وضمن هذا التحول في دور الموسيقى وتطور الإيقاع فيها فقد بقي الغناء معتمداً بشكل أساسي على الشعر وكان جل اهتمام الملحن في أن يطابق بين أزمنة لفظ الأحرف حسب الإيقاع الشعري مع الإيقاع الموسيقي، معتمداً على طريقة سميت الصناعة أو التجزئة، موجهاً في نفس الوقت اهتمامه إلى التلوين في إيقاع الغناء لكي يفتح أمامه مجالات جديدة في عالم التلحين معتمداً على إمكانيات مدّ الحروف وخطف لفظها.

وهكذا تنوعت الإيقاعات الموسيقية حتى تجاوز عددها المئات معتمدة في ذلك على الأساليب الرياضية التي ابتدعها الفارابي لتشكيل إيقاعات جديدة عبر تراكيب من خلايا إيقاعية أبسط ، فيما بقيت الإيقاعات الشعرية كما حددها الخليل ، وبقي الشعراء يدورون في فلكها بعيداً عن الاستفادة من الإيقاعات الموسيقية العربية التي تلذ لسماع العرب أيضاً. ومع الوقت تخلى الملحنون عن فكرة التوافق مع الإيقاع الشعري وأصبح اللفظ المغنى يعتمد على إيقاع اللحن في توقفاته ولفظه بعيداً عن متطلبات الشعر.

وهنا تأتي مشكلة جديدة ، فالصورة في الإيقاعات الموسيقية ليست زاهية كما قد يظهر.. فلقد انعكست سرعة التطور - مع قصور أدوات التوثيق ونظم الترميز إيان ذلك التطور - في تخطيط كبير في تفسير تلك الإيقاعات حتى أصبحت المخطوطات المحققة تتضارب في تحديد الإيقاع الحقيقي عبر ما قدمه مخطوط واحد، ناهيك عن تضارب ماجاءت به المخطوطات لإيقاع محدد عندما تصدر عن مؤلفين في أجيال مختلفة أو مواقع مختلفة.

من هنا كان تلخيصي في بداية هذا التقديم لواقع الإيقاع في الشعر والموسيقا عند العرب في ما يلي:

١- الخليل بن أحمد عبر دراسته لبحور الشعر العربي قدم لنا مادة الإيقاع الشعري ولم يقدم لنا صورته ، لأنه لم يدونه موسيقياً.

٢- كان لتحديد الخليل لبحور الشعر أثره في تقييد الشعراء بإيقاعات شعرية محدودة العدد، كانت أقل تنوعاً بكثير من تنوع الإيقاعات الموسيقية العربية. مما أثر على تطور الشعر وعلى مسيرة الألحان الغنائية لاحقاً.

٣- الإيقاعات الموسيقية العربية القديمة فيها تخطيط كبير لقصور نظم ترميزها واختلافها، مما أثر حتى على توثيق الإيقاعات العربية الأحدث التي بنيت عليها.

وهنا يأتي الدور الهام لهذا الكتاب الذي نقدم له ، لما احتواه من توثيق للإيقاعات الموسيقية العربية، وترجمتها إلى تفاعلات شعرية، ومن توثيق للإيقاعات الشعرية وتحويلها إلى إيقاعات موسيقية، وقد لفت نظري في هذا الصدد محاولته التمييز بين أوزان الأشعار حسب سرعتها، ومن ثم تقديمه لنماذج شعرية تعتمد على الإيقاعات الموسيقية والشعرية بتنوعها وثنائها فاتحاً المجال أمام الشعراء لإغناء العناصر الموسيقية في أشعارهم على نحو لم يكن متاحاً من قبل.

كذلك لفت نظري توضيحه الدقيق لمسألة الغناء المتقن من خلال أمثلة بين فيها كيفية المطابقة بين الإيقاع الموسيقي والوزن الشعري، وكذلك برهنته على أن الموشحات الأندلسية التي وضعت في عصور

متأخرة إنما نُظمت على الإيقاعات الموسيقية، وهذا التوجه كان قد وضع حجر الأساس فيه والدنا الدكتور فؤاد رجائي في كتابه "من كنوزنا"، كما كان لي فيه بعض اللبّات في بعض الدراسات التي لم تنشر بعد، إلا أن العمل الهادف بالدقة والعمق والحجج والبراهين يرجع الفضل فيه لمؤلف هذا الكتاب.

يصنف المؤلف التراث العربي في مجال الإيقاعات الموسيقية في مجموعتين. فالمجموعة الأولى تمثل التراث المندثر، والمجموعة الثانية تمثل التراث الحي الآيل إلى الاندثار لقلّة الاستعمال. وقد حدد هدفه في السعي إلى إحياء التراث المندثر، وصون التراث الحي من الاندثار.

وهكذا انطلق الكاتب أولاً من رصد ما أوردته كتب الأدب العربي، من أسماء للإيقاعات العربية القديمة وردت في معرض رواية أشعار مغناة، ومن ثم عمد إلى البحث عن تراكيب هذه الإيقاعات وأنماطها في الشروح التي أوردها الفلاسفة العرب كالكندي والفارابي وأخوان الصفا وابن سينا، وغيرهم من المؤلفين القدامى كابن زيلة وابن خرداذبه والأرموي. ولكنه لم يقتصر على عرض تلك الشروح لسبب بسيط هو أنها وردت مختلفة فيما بينها اختلافاً واضحاً، إضافة إلى اختلاف محققي المخطوطات المعاصرين في التفسير والتوضيح، بسبب قصور نظم الترميز أو عدم فهمهم لها، كما سبق وأشرنا، بحيث أن اندثار هذا التراث لم يكن مجرد غياب أو ضياع، وإنما كان ارتباكاً بدا كأنه لم يكن ثمة مخرج منه.

ويُحدد المؤلف سبين للغموض الذي واجهه محققو المخطوطات، أولهما أنهم لم يتعمقوا في دراسة نظرية الإيقاع عند العرب، وثانيهما

أن كلاً منهم حقق مخطوطاً منفصلاً. وهكذا درس المؤلف كل إيقاع على حدة في ضوء مقولات المؤلفين، ورجع إلى تنظير الفلاسفة وشروحات غيرهم من المؤلفين، فدرس بعمق الكتابات النظرية لهؤلاء، وشرحها ولخصها. وهنا تكشفت له أخطاء المحققين والمفسرين، كما ظهرت التصرفات المسموح بها، كالطي والتضعيف والتشبيع ونقرة المجاز والتخير والحث وإلغاء الفاصل، مما أوضحه الكتاب، فبدت هذه التصرفات المسموح بها نظيرةً للزحافات والعلل في عروض الشعر. ومن خلال فهم هذه التصرفات المسموح بها أمكنه الكشف عن مواطن الخلافات الظاهرية بينهم، وبالتالي إثبات عدم وجود خلاف، لانطباق الروايات كلها تقريباً على الأسس النظرية. وهكذا تمكن من توضيح تركيبات الإيقاعات العربية الثمانية المشهورة، محدداً في البداية دور الأصل، ومن ثم كل ما أمكنه حصره من أشكالها الأخرى حسب التصرف المسموح به والذي أبعدها عن الأصل.

وبعد ذلك حاول تدوين هذه الأوزان موسيقياً على أقرب تقريب ممكن، ثم وضعها في صورة تفعيلات، وقال الشعر على أوزان بعضها. إن هذا الجزء من الكتاب يمكن أن يعتبر بحق كتاباً قائماً بذاته، لأنه غاص في بطون التراث القديم .

ثم رصد المؤلف عدداً كبيراً من الإيقاعات العربية التي دونها المؤلفون الموسيقيون المعاصرون منذ أوائل القرن العشرين ، فجمع نيفاً وثلاثمائة صيغة إيقاعية من الوطن العربي كله من المحيط إلى الخليج، بما في ذلك الروايات المختلفة لعدد من الإيقاعات ، فدونها على طريقته موسيقياً ثم وزنها ووضعها في صورة تفعيلات، كما

صنفها وقارنها ببعضها بعضاً، واستنتج الازدواجيات في التسميات المحلية للوزن الواحد. أرجع المؤلف عدد الأوزان إلى مائتين وواحد وعشرين وزناً، وبعد ذلك كله قال الشعر على أوزان بعضها.

ويبحث الكتاب أيضاً في موضوع المواءمة بين الإيقاعين الشعري والموسيقي كما طبقها العرب عبر مراحل، معتبراً ما قدمه من أشعار مبنية على الإيقاعات الموسيقية كما وثقها امتداداً لما قام به الأولون، فيشرح أسلوب المواءمة الفطرية في العصر الجاهلي، ثم يشرح بتفصيل مشوق طريقة "المواءمة الاصطناعية" منذ أواخر عصر الخلفاء الراشدين بأسلوب الغناء المتقن، وبعد ذلك يتطرق المؤلف بشيء من الإسهاب إلى ما سماه "المواءمة الطبيعية" في الموشحات الأندلسية، ويثبت عن طريق أمثلة عديدة أن الكثير من أوزانها المبتكرة كان أوزان الإيقاعات الموسيقية ذاتها، ولا سيما الإيقاعات المطبقة في البلاد المغاربية حتى يومنا هذا. وهو في هذه النقطة بالذات تصدى إلى جانب تراثي فريد من نوعه، لا يمكن أن يتاح الولوج إليه لباحث إذا لم يكن ضليعاً في الشعر والموسيقا معاً.

وعموماً يعتبر الكتاب متعدد الأغراض من منظور تكاملي. فهو ينطلق من الربط المحكم بين علم العروض وعلم الإيقاع من خلال المقاطع العروضية المشتركة بين كل من أوزان الشعر وأوزان الإيقاعات، وبذلك يوضح كيف أن العلمين مكملان لبعضهما. ويثبت الكتاب أن التفعيلات المستعملة في الإيقاعات العربية تغطي كل ما هو مستعمل منها في الشعر على مستوى التفعيلة الواحدة، وتضيف إليها عدداً كبيراً مما لم يستعمل فيه. وبذلك يدعو الكتاب الملحنين إلى استعمال أوزان الشعر كإيقاعات موسيقية، بعد أن دوتها موسيقياً، كما

يدعو الشعراء إلى قول الشعر على أوزان الألحان واعتبارها بحوراً جديدة، ويشجعهم على ذلك بسرد عدد كبير من الأشعار التي قالها المؤلف على تلك الأوزان.

ولئن قسم الفلاسفة الأوائل فقه الموسيقى إلى فرعين هما النغم والإيقاع، فإننا نجد أن هذا الكتاب قد تعمق في الفرع الثاني من علم الموسيقى إلى أبعد الحدود. ويعتبر هذا الكتاب بحق موسوعة جامعة مانعة للإيقاعات العربية قديمها وحديثها، لاسيما من خلال الحصر شبه الكامل للإيقاعات المعاصرة، وتصنيفها المتعدد الأغراض، فقد رتبها أبجدياً بحيث يمكن الرجوع إلى أي إيقاع من خلال اسمه المعروف، فيحيل الباحث إلى الرقم الذي يحدد موضع شرح الإيقاع، كما يحيله إلى رقم الوزن العروضي الذي يحدد موقعه بين أنداده. كذلك يصنف الإيقاعات عند شرحها حسب عدد التفعيلات التي يبنى عليها، أما عدد الوحدات التي يتكون منها الإيقاع، حسب ما تعارف عليه الموسيقيون، فهو تصنيف أتبعه المؤلف كتصنيف ضمن تصنيفه لعدد التفعيلات.

يثبت المؤلف في هذا الكتاب أنه متمكن من كل من علم العروض وعلم الإيقاع، وهو يسعى إلى توحيد هذين العلمين، وكان سبق له أن ألّف كتاباً سمّاه "أوزان الأشعار - مقارنة جديدة في علم العروض" كما ألّف كتاباً بعنوان "طريقة عربية لتدوين الموسيقى العربية"، يثبت أنه مطلع على تقنيات علم الموسيقى أيضاً، وقد استعمل جزئياً طريقته في التدوين الموسيقي لتدوين الإيقاعات المعاصرة التي أخذها عن تدوينات بأساليب مختلفة، فظهرت طريقته بسيطة وواضحة. كذلك استعمل هذه الطريقة في تدوين بحور الشعر موسيقياً بهدف

الدعوة إلى استعمالها كإيقاعات، وفي تدوين الإيقاعات العربية القديمة بأنماطها المختلفة بهدف إحيائها عن طريق استعمالها من قبل الموسيقيين العرب المعاصرين.

ويختتم الكتاب بمجموعة أشعار قالها المؤلف على أوزان الإيقاعات تزيد على ثمانين مقطوعة لا تخلو من طرافة، سواء من حيث المواضيع المطروقة أو من حيث السبك. وتثبت أن اللغة العربية قادرة على استيعاب أوزان الإيقاعات الموسيقية رغم أنها غير مألوفة حتى الآن في قول الشعر.

موجز المصطلحات

وردت في هذا الكتاب مصطلحات شُرحت في حينها بالتفصيل، على أنها ربما وردت في سياق النص أحياناً بدون تفسير اعتماداً على الشرح في مواضعها. وتسهيلاً على القارئ نضع هنا سرداً موجزاً لأهمها مع شرح مختصر، وقد رتبناها أبجدياً لسهولة الرجوع إليها.

- أس : رمز زمان السكون عند الموسيقيين.
- الإدراج : الإسراع في النقرة بسبب التشبيع، بدون تعديل الزمن الكلي.
- الإشباع : إطالة مدة الحرف في الشعر عند زحاف السبب أو الروي.
- الإضمار : نقر النقرة في الضمير، لعدّ أزمنة السكون المتوالية.
- التخفيف : تقريب أزمنة السكون بين النقرات الثقيلة.
- تركيب الإيقاعات : ضم عدد من الإيقاعات لتوليد إيقاع جديد.
- التزيينات : تصرف ارتجالي في دور من الإيقاع ضمن مدته الكلية.
- التشبيع : ملء بعض أزمنة السكون بنقرات بمقدار أزمانها.
- التضعيف : بمعنى المضاعفة، وهو وضع نقرتين في زمان نقرة.
- تك : رمز النقرة اللينة عند الموسيقيين.
- التمخير : تعديل بنية الإيقاع بإحلال أوتاد محل أسباب.
- الثقل : الإيقاع الذي تطول أزمنة السكون بين نقراته.
- الحث : إسراع الإيقاع البطيء.
- الخفيف : الإيقاع الذي تقصر أزمنة السكون بين نقراته.
- دم : رمز النقرة القوية عند الموسيقيين.
- السبب الثقيل : مقطع عروضي في الإيقاع على وزن (لِم).

السبب الخفيف: مقطع عروضي في الشعر والإيقاع على وزن (لا).
 السكتة : سكون تتسب مدته إلى وحدة قياس زمن الإيقاع، (أس).
 الطي : وضع زمان سكون في مكان نقرة بمقدار زمانها.
 الفاصل : زمان سكون طويل نسبياً بين دورين من الإيقاع.
 الفاصلة : مقطع عروضي على وزن (لِمَ لا).
 المفصل : إيقاع تفصل بين نقراته أزمنة متفاضلة.
 الموصل : إيقاع تفصل بين نقراته أزمنة متساوية.
 النقرة الثقيلة : النقرة التي يعقبا زمان سكون طويل.
 النقرة الخفيفة : النقرة المتحركة، أي التي لا يعقبا زمان سكون.
 النقرة الساكنة : نقرة يليها زمان سكون بمجموع يعادل السبب (لا)
 النقرة القوية : نقرة فخمة تؤخذ من وسط الدف، ورمزها (دم)
 النقرة اللينة : نقرة ضعيفة تؤخذ من طرف الدف، ورمزها (تك)
 النقرة المتحركة : نقرة قصيرة بمقدار حرف متحرك.
 نقرة المجاز : نقرة لينة توضع في نهاية الفاصل إذا طال.
 الوتد : مقطع عروضي في الشعر والإيقاع على وزن (بلى).

**

أهم رموز تدويننا : ه ترمز إلى دم (النقرة القوية)

ء ترمز إلى تك (النقرة اللينة)

- ترمز إلى أس (السكتة)

^ (فتحة) ترمز لتتصيف الربع (ذات السن)

^ (تتوين) يرمز لتربيع الربع (ذات السنين)

مقدمة :

هذا البحث ، لماذا وكيف

أهداف البحث

يهدف هذا الكتاب إلى تحقيق ما يلي:

١- إعادة الحياة إلى التراث المندثر، بالكشف عن بُنى الإيقاعات العربية القديمة، وذلك من خلال الدراسة المتعمقة لمقولات الفلاسفة العرب القدماء وغيرهم من المؤلفين، ومقارنة توصيفهم لهذه الإيقاعات بمختلف طرق الشرح، وإزالة الخلافات الظاهرية بين الشروح المتباينة، باستخدام الأدوات التي أشاروا إليها في تنظيرهم.

٢- صون التراث الحي من الاندثار، برصد أكبر عدد ممكن من الإيقاعات المعاصرة، حسب رواياتها المختلفة، على امتداد الوطن العربي الكبير، وتجميعها في مرجع واحد، ومن ثم مقارنة المتماثلات والمتشابهات منها.

٣- تدوين الإيقاعات بطريقة عربية سهلة المتناول لأبناء الضاد، بما في ذلك محاولة تدوين الإيقاعات العربية القديمة، في ضوء المعطيات المختلفة التي ساعدت على الكشف عن بُناها. ويتبع ذلك محاولة تدوين أوزان الأشعار موسيقياً، لتسهيل استخدامها من قبل الموسيقيين كإيقاعات لألحانهم.

٤- توضيح بُنى الإيقاعات العربية، القديمة والمعاصرة، بطريقة التفعيلات العروضية، تسهياً لحفظها من جهة، وتمهيداً لاستعمالها كبحور

جديدة للشعر. ويشمل ذلك وضع طريقة عروضية - موسيقية تتضمن الأساليب المتاحة لنظم الأشعار على أوزان الإيقاعات، ولاسيما تلك التي تبدو صعبة المتناول منها.

٥- توضيح طرق المواءمة بين أوزان الأشعار وأوزان الألحان المتبعة في الغناء العربي، ولاسيما ما سماه العرب القدماء بالغناء المتقن، وطريقة الوشّاحين الأندلسيين.

٦- عرض أشعار جديدة من نظم المؤلف، أوزانها هي أوزان الإيقاعات الموسيقية، كنماذج تروّج لطريقة استخدام الإيقاعات كأوزان للأشعار من قبل من يهتم بذلك من الشعراء.

الوزن والإيقاع

الوزن الشعري يمثل إيقاعه، كما أن الإيقاع الموسيقي ينطوي على وزن للحن المقيد به. وليس بجديد أن نقول إن تعبير الإيقاع هو في الأصل أوسع وأشمل من تعبير الوزن، غير أننا كثيراً ما نستخدم التعبيرين في صيغ قد توحي بأنهما مترادفان، وبهذا يكون تعبير الإيقاع بمعناه الضيق. ويبنى معنى الإيقاع على التكرار، فإذا انتفى التكرار وجب، على رأي بعض الباحثين، أن تخرج من سلّة الإيقاعات الأوزان الطويلة التي قد يمتد طولها على امتداد اللحن كله. غير أننا نحافظ عليها ضمن السلّة رغم هذا التحفظ، رائدنا في ذلك صون التراث.

أما اللحن غير المقيد بإيقاع، كما هو الحال في الموسيقى المرسلة أو الارتجالية، مثل التقاسيم أو الغناء المرتجل على طريقة "يا ليل"، فهو مثيل

النثر البليغ في الأدب. وكما أن من أهم عناصر الشعر وزنه، فمن أهم عناصر الموسيقى الإيقاع.

والإيقاعات تتكون من تركيبات من النقرات القوية واللينّة تتناوب بترتيبات معينة، وتتخللها أزمنة سكون تجعل النقرة ساكنة أو متحركة. وكلما طالت أزمنة السكون كلما اقتربت النقرة من أن تكون ثقيلة، وكلما قصرت أزمنة السكون كلما اقتربت النقرة من أن تكون خفيفة. وكثيراً ما أخطأ الباحثون المعاصرون فاستعملوا عبارة "ثقيلة" بمعنى القوية، و"خفيفة" بمعنى اللينة.

والزمان الكلي للإيقاع بتركيبية نقراته وسكوناته يتكرر فيصبح مقياساً تتقيد به الجمل الموسيقية، وإن لم تنطبق عليه بالضرورة حرفياً. وقد استعمل الموسيقيون في هذا الصدد مصطلحات شبه مترادفة، وإن تمايزت فيما بينها حسب المعنى المراد، منها كلمة دور، وميزان، وضرب، وأصول. فالدور يعبر عن التكرار، والميزان يعبر عن الوظيفة، والأصول يعبر عن النهج، والضرب يعبر عن الأداء. وعبارة الإيقاع تشمل هذه كلها وتضيف إليها معنى الوقع في السمع، والتذوق.

الإيقاع والعروض

من هنا يحق للمرء أن يتساءل: أليست بين أوزان الأشعار وأوزان الألحان علاقة؟ يبرهن هذا الكتاب على أن هذه العلاقة وشيجة إلى حد يفوق كل تصور.

ويرد هذا الكتاب رداً مباشراً وشمولياً ومبرهنأً على بعض المؤلفين المعاصرين الذين ينفون هذه الصلة. وقد احتاج ذلك إلى تحليل وتفسير

للإيقاعات العربية التي ظهرت في فجر الإسلام، وهي نفسها أصبحت من التراث المندثر. ومع الأسف فإن بعض من تصدى لهذا العمل قبلنا كانوا على الأغلب أناساً لديهم أفكار مسبقة ترفض علاقة الإيقاع الموسيقي بالعروض، فجاءت تفسيراتهم متخذةً الصيغ العلمية من حيث الشكل من ناحية، إلا أنها، من ناحية أخرى، انطوت على تجاهل للحقائق أو الجهل بها ووضع الفرضية قبل النظرية في أغلب الأحوال، مما نفى عنها التجرد العلمي فأوردها موارد الخطأ.

وفي مقابل ذلك كان هنالك منذ عصور بعيدة من اعتبر الإيقاع الموسيقي ذا علاقة وثيقة بالعروض، على الأقل من خلال المقاطع العروضية وهي السبب والوتد والفاصلة. ولكن هؤلاء انطلقوا من هذا الموقف كأحد المسلّمات دون تعمق، مما جعلهم فريسة سهلة لأصحاب الرأي الآخر.

ويتضمن هذا الكتاب دراسات متعمقة تثبت أن الإيقاعات العربية المندثرة كان جلّها مبنياً على جمل عروضية كانت معروفة في الجاهلية، الأمر الذي يثبت المقولة التي كانت مبنية لدى بعض الباحثين على مجرد الحدس، ومفادها أن العربي الجاهلي غنى على أوزان الأشعار ذاتها انطلاقاً من المعنى المطّاط لعبارة "إنشاد" الشعر. ولكن بالبراهين التي جاء بها هذا الكتاب أصبحت سيرة الأعشى، الشاعر الجاهلي الذي كان يسمّى "صنّاجة العرب" ويغني أشعاره، قابلةً لأن تفهم على هذا الأساس.

البدايات عند الخليل

والمعروف أن الخليل بن أحمد الفراهيدي (٧١٨-٧٩١ م)، واضع علم العروض، كان قد كتب أيضاً كتابين آخرين هما "النغم" و "الإيقاع"، ولم

يصلنا شيء من كتاباته في الإيقاع أو النغم. أما في العروض فلم تصل كتابات الخليل أيضاً ولكن مقولاته وصلت عن طريق تابعيه. وتفسير ما حدث يصبح هيناً بعد إثبات الأصل العروضي للإيقاعات العربية المندثرة، وهو أن موضوع العروض يرتبط بالشعر، وهذا هو مجال تهتم به أرقى الأوساط الاجتماعية، في حين أن الإيقاع والموسيقى عموماً، لم يكونا من العلوم التي تهتم بها الأوساط الراقية في عهد الخليل، وهو مخضرم الدولتين الأموية والعباسية. ولم يبدأ اهتمام العلماء بالموسيقى إلا بعد بدء عصر الترجمة عن الفلسفة اليونانية أيام المأمون، فوجد العرب أن الموسيقى تعتبر فرعاً من الرياضيات، وبالتالي من العلوم الأساسية التي كان على الفيلسوف أن يتقنها. وهكذا فإن أول فيلسوف عربي وهو الكندي (٨٠١-٨٦٥ م)، الذي وُلد بعد وفاة الخليل بسنتين وعاصر المأمون، كان أول من وصلت كتاباته عن الموسيقى. ولما كان الإيقاع فرعاً من الموسيقى فالرياضيات فقد كتب فيه الكندي ومن تلاه من الفلاسفة المسلمين. ولم يكن هؤلاء الفلاسفة علماء في الموسيقى أصلاً، وما شذَّ عن هذا سوى الفارابي الذي كان، إلى جانب كونه فيلسوفاً عظيماً، موسيقاراً حقيقياً.

فهذه الفترة التي وقعت بين كتابات الخليل التي اندثرت وبين كتابات الكندي التي خَلَّتْ كانت فترة سوداء من الناحية العلمية المختصة بالموسيقى، لأنها لم تحفظ كتابات الخليل، فكانت هذه الكتابات كشهاب سطع وسرعان ما انطفأ. فلو وصلت لعرفنا علاقة الإيقاع الموسيقي

بالعروض في ذلك العصر من خلال عقلية عبقرية واحدة كانت تنظر إلى الموضوعين كموضوع واحد ضمن إطارهما الكلي^١.

وأجد نفسي في هذا الكتاب أقتفي أثر الخليل وكأني أحاوره. ومن خلال النظرة إلى أفكاره في مجال الإيقاع التي تسربت إلينا مع بعض الغموض عبر مقولاته عن العروض، يصبح مفهومنا لدينا لماذا انتقدنا مقولاته عن المقاطع العروضية في كتابنا السابق "أوزان الأشعار"، الذي أثبتنا فيه أن الشعر العربي لا يوجد فيه السبب الثقيل ولا الوتد المفروق ولا الفاصلة الكبرى، وإنما تقتصر مقاطعه على السبب (الخفيف) والوتد (المجموع) والفاصلة (الصغرى). وفهمنا ينطلق مما برهن عليه هذا الكتاب من أن تلك المقاطع التي لا توجد في العروض إنما توجد في الإيقاع الموسيقي. ولعل الخليل عندما حدّد المقاطع إنما حددها لموضوعي العروض والإيقاع معاً، فبقيت مع ما بقي من أفكاره ضمن علم العروض، واندثر الباقي.

أنصار الربط بالعروض

وأبرز الفلاسفة والعلماء المسلمين الذين ربطوا الإيقاع بالعروض ووصلتنا كتاباتهم إخوان الصفا الذين حددوا الإيقاعات العربية القديمة بتفعيلات، ثم ابن خرداذبه الذي أشار إلى ارتباط الإيقاع بالعروض دون التعمق في الموضوع، وكذلك ابن سينا الذي وصف الإيقاعات بتفعيلات، ثم الموسيقار صفي الدين الأرموي، الذي دخل في تفاصيل هذا الربط على مستوى المقاطع العروضية وهي السبب والوتد والفاصلة. وشهدت هذه

^١ يتهم بعضهم الخليل بأنه أخذ علم العروض عن اليونانية، وهذا غير صحيح لأن الخليل توفي قبل خلافة المأمون وبدء عصر الترجمة عن اليونانية بربع قرن.

المدرسة استمرارها على يد الشاعر صفي الدين الحلي والمؤلف المجهول لكتاب "الشجرة ذات الأكمات" الذي اخذ عن الحلي، بل لقد استمرت حتى عصرنا الحاضر، تشهد عليها محاولة الدكتور محمود الحفني إيجاد التفعيلات للإيقاعات العربية القديمة من خلال تحقيق كتابات الكندي.

متجاهلو العروض

وفي مقابل ذلك تبلورت مدرسة تفسر الإيقاع بالأدوات الموسيقية البحتة، دون أن تتعرض للربط بالعروض، وكان من أوائلهم الكندي والفارابي وابن زيلة. وقد استمرت هذه المدرسة بقوة من خلال الموسيقيين المعاصرين، وقل منهم من تعرض للعروض. وقوى اتجاههم هذا في أيامنا التدوين الحديث للموسيقى، بما فيها الإيقاع، بالطريقة الغربية، الأمر الذي أدخل الأفكار الغربية في المجال الموسيقي عموماً إلى موسيقانا، وأهمها تصنيف الإيقاعات لديهم إلى ثنائي وثلاثي ورباعي، مما جعل المدونين المعاصرين يقسمون إيقاعاتنا، حتى الطويلة منها، إلى أجزاء مماثلة للإيقاعات الغربية، وهذا قد يصح أحياناً ولا يصح في أغلب الحالات. ولكن حتى في هذا المجال أثبتنا أن تفسير الإيقاعات بالأدوات الموسيقية البحتة ترجع أصلاً إلى الفارابي، وتظهر بشكل أكثر إصراراً عند ابن زيلة.

الوجه المشرق: الفارابي

ولكن الجميل في الموضوع أن الفارابي الذي كان أول من خرج عن مجرد وصف الإيقاعات إلى تدوينها، دون أن يتطرق إلى علاقتها بالعروض، قد دونها بطريقة راقية لا تقل وضوحاً عن التدوين المعاصر،

مما جعل من اليسير اكتشاف الجمل العروضية. وهكذا ثبت لنا اعتماد الجمل الإيقاعية على جمل عروضية تقليدية. فنواة إيقاعي الثقيل الأول وخفيفه هي جملة بحر الخبب ، ونواة إيقاع الثقيل الثاني هي جملة بحر الرجز، ونواة إيقاع الرمل هي جملة بحر الرمل نفسه، ولم يشذ عن ذلك سوى إيقاع الهزج (وهو غير بحر الهزج في العروض) الذي كان أصل الأوزان الموصلة التي تطورت في ما بعد عند العرب. وبما أن الشعر العربي التقليدي "ليس فيه موصل أصلاً" كما قال الفارابي، فقد رأينا العرب الأندلسيين قد نظموا الموشحات متضمنة أوزاناً موصلة تتسجم مع الإيقاعات الموسيقية.

وفي المقابل رأينا العرب منذ العصر العباسي الذهبي يعمدون إلى تمخير الإيقاعات^٢ والفارابي هو أول من أوضح تمخير الإيقاعات، وقلّما فهمه بعده أحد. وقد وجدنا أنه لا يخرج عن عملية تطويع الإيقاعات الثقيلة لتوافق أوزان الشعر العربي.

العروض يقترب ويبتعد

وبين هذا وذاك ظهر أسلوب "الغناء المتقن" الذي يوافق بين وزن الشعر المغنّى وبين إيقاع اللحن، على اختلافهما، بأسلوب اصطناعي يعتمد على مدّ بعض الحروف، ولاسيما تلك التي تتيح ذلك كحروف المد، وخطف اللفظ في بعضها الآخر. واستمر هذا الأسلوب إلى أيامنا هذه التي انتشرت فيه ألحان الأغاني على إيقاعات ليس لها علاقة بأوزان أشعارها، وهذا ما

^٢ تصرف في الإيقاع بإحلال الأوتاد محل الأسباب، أول من بدأ به إبراهيم الموصلي. انظر الفصل الأول من الباب الثاني من هذا الكتاب.

نعتبره توفيقاً مصطنعاً بين موزونين مختلفين. وهذه الطريقة هي أساس موقف الموسيقيين في أيامنا بنفي علاقة الإيقاع بالعروض.

ومن هذه الزاوية انطلقت فكرة استقصاء جميع الإيقاعات العربية المعاصرة، وكلها الآن مدوّنة، والعمل على تحديد أوزانها بلغة العروض، ثم وضع أشعار على أوزانها تلك.

نبش التراث الدفين

وفي بحثنا عن أصل الإيقاعات العربية كان لابد لنا من الرجوع إلى كل ما أمكن الوصول إليه من مراجع قديمة، هي مخطوطات حققها باحثون معاصرون. فكان أن وقعنا في غابة مترامية الأطراف، ملأى بالتناقضات الغريبة، سواء بالنسبة لأقوال المؤلفين القدماء أو تفسيراتها من قبل المحققين المعاصرين، بحيث كان من العسير إيجاد قاسم مشترك بينها. وفي هذا المجال نعتز بأننا أول من حلّ رموز هذه الإشكالات بأسلوب علمي لا مجال لنقضه، بعيد عن الاجتهادات المتحيزة. وقد توصلنا إلى ذلك بعد أن كتبنا الفصل الخاص بهذا الموضوع عدة مرات ثم نبذنا ما كتبنا وأعدنا الصياغة من جديد، لنقع في إشكالات أخرى، حتى تمكنا من حل تلك الرموز عندما لجأنا إلى مقارنة كل الأقوال على مستوى الإيقاع الواحد، فكشفنا عن أن كل قول يفسر الأقوال الأخرى ويكملها. وعلى هذا فإن تفسير الإيقاعات العربية القديمة وحده، بما في ذلك التعبير عن صيغها المختلفة بلغة العروض، كان يمكن أن يعتبر كتاباً قائماً بذاته، حيث اقتضى من الجهد ما لا يقل عن جهد يبذل من أجل كتاب مستقل.

تكامل لا تناقض

وكان لابد بين هذا وذاك من البحث في موضوع توصيف وتدوين الإيقاعات، والخوض في مجال التنظير الذي يوضح أسس تفكير أصحاب رأي ربط العروض بالإيقاع، وأصحاب الرأي الآخر. وبعد ذلك أمكن التوصل إلى إثبات كون الرأيين يكملان بعضهما، وأن أحدهما يجب ألا ينفي الآخر، وقد أوضح الكتاب في الجانب العملي منه صحة هذا الموقف.

محاولة الشمولية

وفي مجال ربط الإيقاع بالعروض لا ندعي أننا ابتدعنا أمراً جديداً في كتابنا هذا، ولكن الجديد فيه هو محاولة الشمولية، والربط الدقيق بين الموسيقى والعروض حتى بالنسبة للإيقاعات المعاصرة التي فقدت صلتها بالجمال العروضية التقليدية، ولكنها قابلة للوزن على جمل عروضية غير تقليدية، ذلك أن تلك الجمل تبقى مبنية على مقاطع عروضية يعترف بها علم العروض. ومع أن إيقاعات الموسيقى لم تعد تشبه إيقاعات الشعر العربي في عصرنا الراهن، فكتابنا هذا ينظر إلى الإيقاعات، حتى المعاصرة منها، على أنها بحور جديدة ممكنة للشعر العربي.

تكامل فنيين متباعدين

وفي نفس الوقت نأتي بفكرة جديدة هي الأصالة بعينها لأنها تبني على الجذور، ومفادها أن أوزان بحور الشعر تصلح كإيقاعات جديدة للموسيقى العربية. وكتابنا هذا يضع الطريق العلمية الصحيحة لتحقيق هذين الهدفين. فإذا ما انطلقنا مما أثبتته هذا الكتاب من أن بعض بحور الشعر العربي، ولاسيما أقدمها، كانت هي نفسها أوزان الألحان العربية القديمة، أصبح يحق لنا أن نتساءل: لماذا هذا التباعد الذي وصل إلى درجة أن كلاً من

الموسيقين والعروضيين لا يرون هذه الصلة اليوم؟ ولماذا ندفع ثمن التخصص، بعد أن انفصل الملحن والمطرب عن الشاعر، فأصبح الملحن بعيداً عن فهم أوزان الشعر مثلما أصبح الشاعر بعيداً عن علم الموسيقى ولاسيما الإيقاعات الموسيقية؟ إن كتابنا هذا هو محاولة جادة لإعادة الصلة بين فنّين متكاملين.

وهذه المحاولة ليست نوعاً من الترف الفكري، فلها ضرورتها، لأنها تعيد الأمور إلى نصابها وتربطها بجذورها.

فالإيقاعات العربية القديمة كانت محدودة، وبُنيت على عدد محدود من الجمل العروضية التقليدية. وكان عددها في زمن الخلفاء الراشدين أربعة هي الثقيل الأول والثقل الثاني وخفيف الثقيل والهزج، ثم أضاف ابن محرز الرمل والرمل الطنبوري^٣. كما أن أول من اشتهر من المغنين العرب الذين لحنوا على الأسلوب الذي عُرف بالغناء المتقن، وهم معبد وابن محرز وابن سريج، ظهوروا في العصر الأموي. وهذا معناه أن الغناء المتقن لم يكن قد ظهر قبل هذا العصر.

على أن الإيقاعات الموسيقية سرعان ما تطورت وتزايدت نتيجة التفاعل الحضاري مع البلدان الإسلامية الجديدة ولاسيما الفارسية والرومية والتركية. فقد برز أثر الفرس في عصر الخلافة العباسية، كما برز الأثر التركي أيام غلبة العثمانيين ولاسيما في المشرق. ونتيجة تطور ذلك المزيج في مجال الموسيقى، الذي يخلو من الحساسيات القومية، أخذ

^٣ زكريا يوسف في تحقيقه لكتاب الكافي في الموسيقى لابن زيلة ص ١٣. ولم نجد في مراجعنا ذكراً للرمل الطنبوري كما أن زكريا يوسف لم يوضح هذه الإيقاعات ولا المراجع التي استند إليها في قوله.

العرب من الجوار فأغنوا إيقاعاتهم، بينما تجمّد علم العروض على الأوزان التي وصلت إلى ذروتها في أواخر الجاهلية. فلقد تمسك العروضيون بالصيغ العربية البحتة ولم يلقوا بالاً إلى ما سموه بأوزان "المولدين"، وبذلك فقد أسبغوا صيغة التوتّم على بنية الشعر العربي ومنعوه من التمازج الحضاري مع الجوار. وباعتبار أن اللغة العربية أصبحت هي السائدة في البلاد الإسلامية فقد أصبح العروض العربي إطاراً لأشعار المسلمين من غير العرب أيضاً.

التباعد المضرّ

وعلى هذا فقد سار الشعراء والموسيقيون، كل فريق في طريق، ووصل التباعد بين أوزان الأشعار وإيقاعات الموسيقى إلى وضع أصبح معه الملحنون لا يبالون بوزن الشعر الذي يلحنونه، فالمهم عندهم ضبط الإيقاع الموسيقي وتكييف لفظ كلام الشعر معه في اللحن. والأكثر من ذلك أن الملحنين أنفسهم لم يعودوا قادرين على فهم جوهر الإيقاع وتركيبه من جمل إيقاعية تُركّب بدورها من مقاطع، شأنها في ذلك شأن أوزان الأشعار، وبات أغلبهم يحفظون الإيقاعات، إذا حفظوها، كالبيغاء، ولا سيما الإيقاعات الطويلة.

التغلغل الغربي

والأدهى من ذلك أنهم عندما ساد أسلوب التدوين الغربي للموسيقى العربية وبالتالي في تدوين الإيقاعات، سيطرت أسس الإيقاع الغربي نفسه على عقولهم فلم يعودوا يقطّعونها إلى جملها الأصلية بل يقطّعونها إلى أجزاء كل منها يشبه إيقاعاً غربياً معروفاً كالثنائي والثلاثي والرباعي،

وذلك، على حسب رأيهم، للتسهيل على قائد الفرقة الموسيقية في إعطاء إيعازاته للعازفين، ونسوا أن قائد الفرقة الموسيقية الشرقية عموماً هو ضارب الدف أو الطبل الذي يحدد معالم الإيقاع، فليس في التخت الشرقي "مايسترو" أصلاً. كما نسوا أن الإيقاعات الغربية فقيرة إلى حد لا يمكن معه أن ترقى إلى الإيقاعات الشرقية المعقدة، لاسيما إذا أخذنا بالاعتبار أن الإيقاعات الغربية كانت في الأصل غنية مبنية على الفطرة وتراكم الخبرة، ثم أصبحت فقيرة بالقوة عندما خضعت لعملية تنميط قاسية حتى وصلت إلى عالم اليوم بشكلها الحالي^٤ ثم فرضت نفسها على العرب، على الأقل كأسلوب للتدوين ولقيادة الفرقة الموسيقية، في حين أنها هي الجديرة بالرجوع إلى أصلها ذاته. والإيقاعات العربية لا تظهر حلاوتها إلا بالاستناد إلى جملها، ويشوّهها تقسيمها إلى أجزاء تشابه الإيقاعات الغربية. ومن تأثيرات أسلوب التدوين الغربي للإيقاعات العربية الاكتفاء في تحديد هوية الإيقاع بعدد وحداته المعادلة في الزمن إما للسوداء أو لذات السن أو السنين من علامات التدوين الموسيقي الغربي، ثم حفظ بنية الإيقاع بكاملها مهما طالت، وتسهيل هذا الحفظ بتجزئتها إلى أجزاء لا علاقة لها ببنى الجمل الإيقاعية ضمن الإيقاع. ومع أهمية هذا العدد لتحديد طول الإيقاع وقياسه بالزمن قياساً دقيقاً، فإن هذا ليس كل شيء في الإيقاع. فالعروضيون لا يقيسون بحر الشعر بعدد حروفه بل بتكوين جملته (تفعيلاته) وتركيبها، وعلى هذا يحددون البحر. والأمر في الحقيقة لا يختلف عن تركيب الإيقاع الموسيقي.

^٤ Peter Giger, die Kunst des Rhythmus

غير أن الموسيقيين إذا واجهوا إيقاعاً يتألف من وحدة بزمان سوداء ووحدين كل منهما بزمان ذات السن، يعتبرون أن هذا الإيقاع إما من وحدتين تساوي كل منهما السوداء أو من أربعة تساوي كل منها ذات السن. والزمن الكلي هو بطبيعة الأمر واحد، غير أن الزمن الكلي، على أهميته، ليس تعريفاً كاملاً لذلك الإيقاع بل ينبغي أن يُعرف الإيقاع ببنيته أيضاً. وهذا التمييز يزداد أهمية كلما غصنا في الإيقاعات الطويلة والمركبة. ولهذا فإنني من المؤمنين بضرورة البحث عن الجمل الإيقاعية بالأسلوب العروضي. فهذا الأسلوب، رغم أنه قاصر عن إبراز قوة النقرة أي النبرة °، يوضح التركيب الإيقاعي ويساعد على توضيح الطريق أمام الشاعر لكي ينسج الكلام على منواله بدلاً من إرغام الملحن على أن يركب الوزن الموسيقي على كلام الشعر لكي يولد ما سمي بالغناء المتقن، فيضطر إلى مطّ بعض الحروف وخطف اللفظ في حروف أخرى.

خوف من اندثار الإيقاعات الطويلة والمعقدة

ومن أمر الحقائق أن الملحنين لم يعودوا يعتمدون إلا على الإيقاعات الخفيفة السهلة التي تُرضي الناشئة وتُلبي رغبتهم في الإيقاعات الراقصة، متجاهلين ما لجيل الكهول والشيخوخ عليهم من حقوق، الأمر الذي بات يهدد تراثاً ثميناً بالانقراض. وهذا ما حدا بنا إلى تقصي جميع الإيقاعات العربية

° لم يكن العرب القدماء يهتمون كثيراً بالتمييز بين النقرات القوية (دم) واللينة (تك)، ويسمحون بإحلال واحدة محل أخرى. وأبرز من نادى بهذا ابن زيلة.

التي وَجَدت استعمالاً لها عبر التاريخ، رغم أننا نتفق مع توفيق الصباغ على عدم ضرورة الإيقاعات الطويلة جداً^٦.

شهابٌ شِعْ وانطفأ

إن دعوتنا إلى إعادة الارتباط بين العروض والإيقاع ليست جديدة تماماً، فقد وَجَدت في الأندلس ثم سارت في طريق الانتثار بخروج العرب منها. فهناك نجد أن أطر الشعر العربي التقليدي بدأت بالتمزق عبر تيارات ثلاثة: ففي أول الأمر استُحدث عدد من الجمل العروضية (التفعيلات)، وكان ذلك بالأسلوب العروضي ودون الخروج عن قواعده الأصلية، وإن كانت تلك الجمل قد دخلت بشكل خاص في الأشعار المغناة عموماً. وعبر التيار الثاني أُدخلت صيغ الإيقاع الموصلة على الشعر للانسجام مع الإيقاعات الموسيقية، وبذلك ألغوا مقولة الفارابي بأن الشعر العربي ليس فيه موصلة أصلاً. أما التيار الثالث وهو المتأخر فقد وصل إلى حد نظم عدد مهم من الموشحات الأندلسية على أوزان الإيقاع الموسيقي مباشرة. وأتصور أن مجالس الأدب والفن أيام ازدهار الحضارة الأندلسية لا بد وأنها أثارت موضوع العلاقة بين أوزان الشعر وإيقاعات الموسيقى وأن اتفاقاً ما قد حصل من أجل تطبيق هذا التعاون. للأسف تعمق الأندلسيون في الفن والأدب ونسوا قوة الدولة فضاعت الدولة وضاع معها الكثير من أسرار الفن والأدب. وقد احتاج الأمر إلى مرور أكثر من خمسة قرون قبل الكشف عن تلك الأسرار في كتابنا هذا.

نداء لإنعاش الفكرة من جديد

^٦ توفيق الصباغ، الدليل الموسيقي العام ص ٧٤

فهل ثمة ما يمنع من تكرار قصة هذا التعاون اليوم؟ إن البحث عن وسيلة علمية لتمكين الشعر الراقى من تلبية احتياجات الملحنين وتحقيق التوافق بين أوزان الشعر وإيقاعات الموسيقى، ولاسيما عن طريق توضيح جمل تلك الإيقاعات وأسلوب نظم الشعر على غرارها هو من أهم أهداف هذا الكتاب، وفي حساباني أن الأداة قد أصبحت متوفرة لتحقيق هذه الغاية. وعندما استهدف هذا البحث إعادة التلاقي بين أوزان الشعر وأوزان الموسيقى فعل ذلك عن طريق الكشف عن العناصر المشتركة بينهما وتركيباتها المتوافقة، الأمر الذي أوصل في نهاية المطاف إلى رسم مهام جديدة للشعراء والملحنين، عسى أن يهتم الفريقان معاً بها، بحيث يقول الشاعر شعره على وزن إيقاع موسيقي، ويلحن الموسيقي الشعر على ذلك الإيقاع، أو يلحن الموسيقى الشعر على أساس إيقاعه، وبذلك نحافظ على تراثنا وننعش ما كاد أن يندثر منه، ونفتح طريقاً جديدة لتطوير هذا التراث من خلال إطاره بالذات، وهو ثري بما فيه الكفاية.

استقصاء الإيقاعات المعاصرة

وفي محاولتي تجميع أكبر عدد ممكن من الإيقاعات العربية المعاصرة بذلت جهداً كبيراً في جمعها من جميع البلاد العربية من الخليج إلى المحيط عن طريق كل ما وصل إلى يدي من المراجع، فتوفر لدي عدد كبير منها، بلغ نيفاً و ٣٢٠ صيغة إيقاعية، منها روايات مختلفة لمسمى واحد، ومسميات مختلفة بين بلد وآخر لوزن واحد. وبعد ذلك عملت على الكشف عن الجمل الإيقاعية وعلاقتها بالجمال العروضية وعلى إبراز ما يميز الإيقاع الموسيقي عن وزن الشعر، وتوضيح الجسور التي يمكن أن تربط

بين نوعي الإيقاع. وهنا تبين أن جميع هذه الصيغ الإيقاعية مبنية على ٥١ جملة عروضية، منها جميع جمل العروض التقليدي، ومنها جمل استخدمت في أوزان مبتكرة في بعض الأشعار من قبل شعراء مجدد، ومنها ما هو غير مألوف في الشعر حتى الآن، لكنه قابل لأن يصبح مألوفاً.

وقد تميز بعض الإيقاعات بتركيبات غير مألوفة ومعقدة تقاوم المجهود الذي يبذل في تحليلها. فالبطء الشديد والطول في بعضها يطمسان بنيتها الداخلية، غير أننا تمكنا أخيراً من رسمها جميعاً بلغة العروض التقليدي، وكان ذلك باستخدام أسلوبين مبتكرين ومشروعين أولهما حث الإيقاع، وهو أسلوب تكلم عنه الفلاسفة العرب القدماء، وأسلوب إكمال الجملة العروضية مع وضع أجزاء منها داخل قوسين يمثلان حدود زمان السكون في الإيقاع، بحيث يمكن السكوت معهما أو تطبيق طريقة "التشبيع"، وهي أيضاً أسلوب أباحه أفلاسفة العرب القدماء. وبهذا أصبح من الممكن أن يستوعب العروضيون والشعراء كل الإيقاعات، الأمر الذي قد يساعد على توليد أشعار جديدة بأوزان جديدة.

ولقد حفظ لنا الأدباء نصوص الموشحات الأندلسية، ولاسيما تلك التي كانت تمثل ثورة في عالم الأوزان، ولكن لم يحفظ لنا الموسيقيون ألحانها وإيقاعاتها. غير أن حصر الإيقاعات الكثيرة المعروفة بدقة في أيامنا يمكن أن يكون جسراً للكشف عن إيقاعات ألحان تلك الموشحات.

تكامل البحث مع أعمال سابقة للمؤلف

وأخيراً أوضح أنني بدأت أبحاثي بدراسة العروض التقليدي فكتشفت عن هئات هذا العلم وأوضحت عناصر الأوزان وجملها وبحورها من خلال

مقاربة جديدة ظهرت في كتابي السابق "أوزان الأشعار" وخصصته للعروضيين والشعراء، وللمعلمين والمتعلمين في هذا المجال. أما هذا الكتاب فهو وإن ركّز على الإيقاعات الموسيقية إلا أنه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالكتاب السابق المذكور، وعلى الأقل بنتائجه الرئيسية. وكنت اعترم إصدار الكتابين في كتاب واحد ولكن لأسباب متعددة، منها الحجم، ومسألة تدوين الإيقاع، وعلاقته بتدوين الموسيقى العربية عموماً، فصلت بينهما.

وعندما اضطررت في البداية إلى توضيح الإيقاعات، التي دونها الموسيقيون بطرق عربية بدائية ثم بالكتابة الموسيقية الغربية، كان لابد من ابتداء رموز عربية للنقرة القوية والنقرة اللينة والسكّة مع رموز لأزمانها وذلك لكي نجعل أفكارنا في متناول الجميع. ولكن لما جاءت ضرورة أخرى لتوضيح العلاقة في الأمثلة المنتقاة بين الشعر ووزنه من جهة، والإيقاع واللحن من جهة أخرى، وجدت الفرصة متاحة لإصدار بحث يتضمن طريقة عربية لتدوين الموسيقى العربية أصدرته على شكل كراسٍ فرض التدوين الموسيقي حجمه، يتضمن الطريقة وعدداً من الأمثلة. وقد صغته بشكل يفهمه الموسيقيون، وما أكثر المبدعين منهم الذين لم يتعلموا التدوين الغربي للألحان، وفيه عون كبير لمن لا يتقن منهم الكتابة الموسيقية الغربية، وهو ينطوي أيضاً على نداء من أجل التخلص من تلك الكتابة التي أدت غرضها في مرحلة تاريخية معينة وأن الألوان للتخلي عنها إلا لغرض الترجمة أو لدراسة الموسيقى الغربية لمن يحب ذلك.

ويشكل ذلك الكراس قاعدة ثانية لكتابنا هذا، إلى جانب البحث في أوزان الأشعار، فقد بُني عليهما البحث في الإيقاع الموسيقي. فبعد وضع الطريقة

المتكاملة للتدوين الموسيقي استخدمتها مباشرة في تسجيل الإيقاعات الموسيقية، بلغة التدوين الموسيقي الجديدة أولاً، وبلغة العروض التقليدية ثانياً، لتشكل مرجعاً عربياً يُعتبر الأول من نوعه لها ويجعلها في متناول الجميع.

هذا كله مع السعي لجعل كل كتاب مستقلاً عن الكتابين الآخرين لكيلا يُضطر المهتم بأحد المواضيع الثلاثة إلى حيازتها كلها. على أن الفئة التي قد تهتم بجميع هذه المواضيع تتصح بدراستها جميعاً وباستكناه الصلة العضوية التي تربط بينها. فالكتب الثلاثة تشكل وحدة متكاملة من شأنها توسيع أفق أي شاعر أو موسيقار أو مبتدئ، بتحقيق التكامل في المعلومات، في أيام أدى فيها التخصص الشديد إلى ضياع الصور العامة لترابط العلوم والفنون والآداب.

ولقد أشفعنا نداعنا للموسيقين لتبني أوزان الشعر العربي كإيقاعات موسيقية، وإحياء الإيقاعات العربية المندثرة، بمحاولة لتدوين هذه الأوزان بأسلوب التدوين الموسيقي. كما أشفعنا نداعنا للشعراء لقول الشعر على أوزان الإيقاعات الموسيقية، كما حللناها وبيّنا جملها العروضية، بأشعار وضعناها على تلك الإيقاعات، وحاولنا فيها التقيد بأقل ما يمكن من الزخافات على أساس لزوم ما يلزم، ابتغاء ضرب أمثلة لمثل هذا التحرك. وبعض هذه الأشعار يبدو غير مألوف، وربما يبدو عسيراً على الذوق الذي لم يعتدها، بل ربما حكم عليها بعضهم بأنها غير موزونة، ولكنها بعد قليل من المران تبدو موزونة وزناً صحيحاً على الإيقاعات الموسيقية، الأمر

الذي قد يشجع بعض الشجعان منهم على طرق هذا الباب. وهذا الكتاب فيه المجال الواسع للتجارب والنسج على منوال ما أتينا به من أمثلة. وهكذا فإن هذا الكتاب مخصص بالدرجة الأولى للموسيقار والشاعر، وأيضاً لفقهاء الموسيقى والعروض، وهو ينطوي على نداء لهذه الفئات من أهل الفن والأدب من أجل التعاون بهدف التقارب والتنسيق والتجديد.

تنويه

لابد لنا قبل ختام هذه المقدمة من التنويه بأن تقطيع الإيقاعات إلى جمل عروضية على الأشكال التي أوردناها يبقى قضية اجتهادية إلى حد ما، فقد يهتدي المهتمون إلى صيغ أفضل لتقطيع هذا الإيقاع أو ذاك. ولم أكن لأقول هذا لولا أنني كنت في الواقع أعدل وأنقح باستمرار في هذه التقطيعات عبر أكثر من عامين حتى رضيت عن الصور التي أعرضها. غير أن الموضوعية تقتضي إبقاء مجال للاحتمال في إمكان التحسين.

دمشق، في الخامس عشر من أيلول ١٩٩٨

الباب الأول

الإطار النظري

الفصل الأول

الإيقاع بين الشعر والموسيقى

بلغ الإيقاع الشعري العربي مستوىً راقياً في العصر الجاهلي، ورُسمت أطره علمياً في فجر الإسلام. وقد جاء العروضيون بعد الخليل ليثبتوا هذه الأطر، ولكنهم بذلك فرضوا كبحاً، لعله غير مقصود، لتطور الإيقاع الشعري. ومع ذلك فقد خرج على تلك الأطر كثيرون من فحول الشعراء، الذين كان العروضيون يضعون أمامهم العراقيل قائلين، هذا ليس من العروض، وذاك من شعر المولدين وليس مما تقوله العرب، وكان لغة القرآن ليست لكل المسلمين، أو أن للعربي الجاهلي أن يبقى متحكماً بالعربي المتحضر^١.

أما الإيقاع الموسيقي فيقتضي المنطق السليم أن نميل إلى الاعتقاد بأن الإيقاع الموسيقي العربي - رقصاً كان أم غناء - لا بد وأنه عاصر نشوء الإيقاع الشعري ورافقه، بل كان في غالب الأمر هو نفسه، طالما أن الغناء المتقن، كما هو ثابت، لم يتطور قبل العصر الأموي. ولنا عودة إلى هذا^٢.

كان التوافق ممكناً بل كان ضرورة عندما كان الإنسان يسلم قياده للفتوة والطبيعة. وبولادة الغناء المتقن بدأ التباعد بين الإيقاعين. وقد عرف التاريخ محاولات لإعادة التزاوج بينهما عن طريق تطویر أوزان

١ من أهداف كتاب "أوزان الأشعار" الذي أصدرناه سابقاً محاولة لفتح المجال بأسلوب علمي للخروج عن التفعيلات التقليدية عن طريق اللجوء إلى أصل المقاطع العروضية، واستعمال كل تركيباتها الممكنة، طالما أن اللغة تتيحها والأذن تستسيغها.

٢ انظر البحث الثاني من الفصل الأول من الباب الرابع من هذا الكتاب.

الشعر، ثم انطفأت تلك المحاولات بخروج العرب من غرناطة عام ١٤٩٢ ميلادية. ونأمل من خلال الدراسة التي هي بين أيدينا أن نتمكن من تحريض محاولات جديدة.

البحث الأول :

موقع الإيقاع الموسيقي العربي في علم العروض العالمي

تُصنّف أعاريض الشعر في العالم إلى ثلاثة أنواع: العروض العددي، والعروض النبري، والعروض الكمي.

أولاً - العروض العددي

ومثاله العروض الروماني المتأخر الذي ورثه العروض الإيطالي والفرنسي والإسباني ويتألف من ضم مقاطع متساوية في الطول بشكل متواتر وبعدد متعارف عليه من هذه المقاطع. أما طول المقطع فهو ما يعادل في العربية مجموع حرف متحرك يليه ساكن كقولك (ما، لا، من)، وهو ما يسمى في العروض العربي السبب. وقد اخترنا لرمزه صيغة النفي (لا). فالإيقاع العددي الرباعي في الأشعار الفرنسية مثلاً يمكن أن يُرمز له بوزن (لالالا)، وتساوي (مفعولاتن).

وهذا الوزن هو بالنسبة للموسيقى نوع الإيقاع الموصل حسب تعبير الفارابي وهو مجموعة نقرات تفصل بينها أزمنة متساوية . والإيقاع الموصل موجود في الأشعار الغربية كما هو موجود في الموسيقى الغربية.

والإيقاع الموصل موجود أيضاً في الإيقاعات العربية. فالفارابي صنّف الإيقاعات العربية إلى صنفين : الموصلة والمفصلة، وأوضح أن الإيقاع الموصل هو ما تفصل بين نقراته أزمنة متساوية، وأن الإيقاع

المفصل هو ما تفصل بين نقراته أزمنة متفاضلة. وذكر أن الشعر العربي لا يوجد فيه موصل أصلاً.

ولكن الأندلسيين أدخلوا الأوزان الموصلة في أشعار الموشحات للتجاوب مع الأجزاء الموصلة من الإيقاعات الموسيقية. ولنا عودة إلى هذا^٣.

ثانياً - العروض النبري

وهذا النوع يعتمد على عدد المقاطع ذات النبرات القوية بغض النظر عما يتخللها من مقاطع ذات نبرات لينة، تُلَفَّظ خطفاً، بحيث تندمج في المقاطع ذات النبرة القوية. وأبرز مثال على هذا النوع من العروض الأشعارُ الألمانية ذات الأصل الشعبي والتي تسمى "ذات التجاعيد"، وهي تسمية صادقة لأن المقاطع التي تُلَفَّظ خطفاً تشبه التجاعيد. وهذا النوع من الشعر غير مقبول في الشعر العربي الذي لا ينسجم من حيث اللغة مع مثل تلك التجهيزات.

ولكن النبرة بحد ذاتها، أي مسألة قوة النقرة أو لينها، موجودة في اللغة العربية، وإن كان العروض العربي لم يعرها اهتماماً، حيث أن المهم فيه موضوع البنية لا كُنْة الكلام. فنحن إذا قلنا مثلاً (فعولن) نعرف أن مقطع (عو) هو الأقوى نبرةً في الكلمة (الجملة العروضية)، ولكننا لا نغير هذا الأمر اهتماماً في وزن الشعر، وإن كنا نطبق في لفظ أية كلمة تقوية الجزء المناسب منها وتلطيف الباقي.

غير أن مسألة القوة واللين مسألة هامة جداً في الإيقاع الموسيقي المعاصر. فكل إيقاع يميز بين النقرة القوية والنقرة اللينة^٤، ولا علاقة

^٣ أثبتنا ذلك بالأسلوب العروضي البحت في كتابنا "أوزان الأشعار"، وفي هذا الكتاب ثبت ذلك

بالأسلوب الموسيقي.

للقوة أو للين بمدة النقرة، حيث قد تكون النقرة قصيرة قوية أو طويلة لينية، أو بالعكس.

ويصطلح علماء الموسيقى العرب على إطلاق عبارة (دُم) على النقرة القوية وعبارة (تَكْ) على النقرة اللينة، بغض النظر عن المدة التي يستغرقها أيُّ منهما.

ولعلّ نبرات الإيقاع الغنائي كانت متوافقةً في العصور السحيقة مع نبرات الوزن الشعري، إلا أن هذا التوافق مع مرور الزمن لم يعد ضرورةً بالنسبة للموسيقى، حيث اكتشف الملحن أنه يمكن له أن يضع نبرات الإيقاع الموسيقي حيث شاء من كامات الأغنية، أو بالأحرى يمكن أن يضع أي نص من كلام الشعر مقابلاً للنقرات القوية أو اللينة في الإيقاع دون أي اعتبار للتوافق.

ثالثاً - العروض الكمي

وتعبير "الكمي" هو تعبير غربي، ومعناه هو التمييز بين "كميات" الزمن بين المقاطع، فتتداخل فيه، حسب تعبير العروضيين الغربيين، المقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة. فالمقاطع القصيرة هي ما يقابل الحرف المتحرك في العربية، أما المقاطع الطويلة فهي ما يعادل السبب في العروض العربي. ويُصنّف العروض الإغريقي والعروض الرومي القديم في هذه الزمرة، ولا بد أن نعتبر العروض العربي كذلك، وننظر إليه على أساس تداخل الحرف المتحرك مع السبب، وهذا بالضبط هو ما سمّاه الفارابي بالإيقاع المفصل أي الذي تفصل بين نقراته أزمنة

٤ بعضهم يقول "الخفيفة" بمعنى اللينة وهذا خطأ. وأول من ميز بين اللفظين هو الفارابي عندما استعمل عبارة النقرة الخفيفة مقابل الثقيلة، واللينة مقابل القوية. والثقيلة هي التي يعقبها سكون طويل، وإنقاص زمان السكون بين النقرات يسمّى تخفيفاً.

متفاضلة. ومعنى التفاضل عند الفارابي هو التفاوت بين الطول والقصر في الزمن الذي يفصل بين نقرتين. ومن هنا نفهم معنى "الكمية" في تسمية الغرب لهذه الزمرة من الأوزان الشعرية.

فإذا أضفنا إلى السبب متحركاً واحداً في أوله يتشكل الوتد، الذي اصطلحنا على الرمز إليه بعبارة (بلى)، ويتألف من متحركين وساكن، أو من متحرك وسبب، أي ما يعادل نقرتين، الأولى قصيرة والثانية طويلة.

كذلك فإننا إذا أضفنا متحركاً واحداً إلى الوتد نصل إلى الفاصلة التي اصطلحنا على الرمز إليها بعبارة (لَمَلَا)، وتمثل هذه العبارة ثلاث نقرات، الأولى والثانية قصيرتان والثالثة طويلة. وبهذا يمثل الوتد والفاصلة الإيقاع المفصل.

وعلى هذا الأساس يُصنّف الشعر العربي التقليدي في جملة العروض الكمي حسب التعريف العلمي العالمي، وهو مفصل حسب تعريف الفارابي. أما إذا قيل الشعر على أوزان الإيقاعات الموصلة فإنه يصبح حينئذٍ عددياً، وهذا أمر استثنائي جاء في عصور متأخرة، وهو ما يزال نادراً على أية حال^٥.

رابعاً - موقع الإيقاع الموسيقي

ونستنتج، من كل ما سبق قوله، أن الإيقاع الموسيقي العربي بالأشكال التي استقر عليها اليوم هو عددي ونبري وكمي في آن واحد. وهو قد يكون مفصلاً أو موصلاً أو مختلطاً يضم النوعين معاً، فموقعه يغطي كل أنواع العروض في كل أنحاء العالم عبر التاريخ الإنساني كله، بل ويزيد عليه بما تضيفه مقومات الموسيقى إلى مقومات الشعر.

^٥ مثال ذلك موشع "يا شادي اللحان" فكله موصل وبالتالي فهو من الشعر العددي.

ويقتصر اهتمام الموسيقيين على الجانبين العددي والنبري. فهم يعتبرون الجانب العددي ممثلاً لهوية الإيقاع، أي أنهم يصنفون الإيقاعات حسب عدد وحداتها وهي أرباع الوحدة القياسية للزمن أو أثمانها وأحياناً أنصاف أثمانها. وهم في هذا يعتمدون على المجموع النهائي للأعداد الصحيحة والكسور، فإذا وجد في الإيقاع ثمان، حتى لو كانا في موقعين متباعدين، اعتبروهما ربعاً وضمّوه إلى الأرباع للوصول إلى مجموع عدد الأرباع. كما يضيف الموسيقيون تمييزاً آخر مشتقاً من النظرة العددية هو تحديدهم لما إذا كان الإيقاع بسيطاً أم أعرج، ويقولون إن البسيط هو ما كان عدد وحداته زوجياً والأعرج هو ما كان عدد وحداته فردياً، ولكن لنا في هذا الأمر رأياً آخر^٦.

ومن ناحية ثانية يهتم الموسيقيون بالجانب النبري، فيميزون بين النقرات القوية واللينة حسب مواقعها، ويحاولون التقيد بهذه المواقع. أما الجانب الكمي وهو التمييز بين الكميات المتفاضلة للزمن الفاصل بين النقرات ضمن الإيقاع، فيتركونه لمسألة قياس الزمن بالوسائل الموسيقية التي تنطبق على جميع العلامات الموسيقية فردياً من جهة، ولمجموع الإيقاع ككل من جهة أخرى. وبهذا لم يعودوا يهتمون بالجمل

^٦ بهذا يقول توفيق الصباغ في "الدليل العام للموسيقى". ويضيف الموسيقيون إن لهذه القاعدة استثناءات، أهمها أن الإيقاع المكون من جزئين أعرجين يبقى أعرج رغم أنه يصل بالمرجتين إلى عدد زوجي من الوحدات، كما هو الحال في إيقاع السماعي الثقيل مثلاً. ولكن لنا رأياً آخر يعتمد على أن العرجة تحدث في نهاية الإيقاع عندما ينتهي بمتحرك، ويكون أوله، أي عندما يعود دور الإيقاع، سبباً خفيفاً. بل ينسحب مفهوم العرجة على كل جملة ضمن الإيقاع تنتهي بمتحرك إذا تلتها جملة تبدأ بسبب خفيف. لقد ساد المفهوم الذي قال به توفيق الصباغ، وهو موسيقار رفيع المستوى، لسبب بسيط هو أن مفهوم تقسيم الإيقاع إلى جمل كان موجوداً في الزمن الغابر ونسيه الموسيقيون هذه الأيام.

التي يتركب منها الإيقاع. وقد تراجع التمييز الكمي إلى حدود تقسيم مجموع الإيقاع إلى أجزاء ثنائية وثلاثية ورباعية، الأمر الذي يطمس بُنى الجمل الحقيقية ضمن الإيقاع. وقد أصبح موضوع الكشف عن الجمل الإيقاعية في الإيقاعات العربية أمراً ملحاً بعد أن انطمست معالمها على هذا الشكل. وهذه الناحية بالذات هي محور عملنا في هذا الكتاب، الذي نحاول فيه تغطية النقص وإقامة الجسر الذي يصل الموسيقى بالشعر.

البحث الثاني

بُنى الإيقاعين الشعري والموسيقي العربيين

إن مقولة إخوان الصفا، ومفادها أن الإيقاعين الشعري والموسيقي يعودان إلى "أصول" واحدة^٧، هي في منتهى الأهمية وتثبت أن العرب القدماء كانوا أكثر دراية بأمور الوزن والإيقاع من جيل هذه الأيام. والواقع هو أننا كلما تعمقنا في علم الإيقاع ازددنا يقيناً بأن علم العروض وعلم الإيقاع واحد، لأن القسم الأعظم من مفاهيم العُلمين مشترك، وإن تعارضت المصطلحات أحياناً، لأن علماء العُلمين كانوا فئتين كل منهما يغني على ليله. والحقيقة هي أن العروض لا يحيد إلا في حدود خصوصيات اللغة، وأن علم الإيقاع الموسيقي لا يحيد إلا بسبب خصوصيات الموسيقى وإمكاناتها الأكبر والأدق.

ومن خلال هذه المقولة وتوضيحها وتطويرها سنجد الجسر الصحيح الذي يربط بين نوعي الإيقاع.

^٧ إخوان الصفا - الرسالة الخامسة في الموسيقى.

أولاً - الحرف العربي :

إن الحرف هو بطبيعة الحال نواة أية تركيبية من المقاطع والجمل. وكما هو معروف يصنّف الحرف العربي إلى متحرك وساكن، ويعتبر حرف المدّ حرفاً ساكناً. أما الحركة فلا تُعتبر حرفاً^٨. ومن المهم التأكيد على هذا لأن المستشرقين الذين يفسرون الأمور بمنطقهم، يعتبرون الحرف العربي المتحرك مقطعاً مفتوحاً، أي مقطعاً قصيراً. وما ذلك إلا لأنهم في لغاتهم الأوربية يكتبون ما يعادل الحركة كحرف مدّ، وإن كانوا يلفظونه قصيراً، وبهذا فإنهم لا يعرفون من المقاطع إلا نوعاً واحداً هو ما يعادل السبب لدينا، وهو المؤلف من متحرك وساكن، وإن كان لفظ المقطع لديهم قصيراً أو طويلاً حسب الحال، وهم يعرفون الطول من القصر بالاعتماد على السمع والاعتقاد.

ومن تركيبات محددة للحروف المتحركة والساكنة تتألف المقاطع العروضية في الشعر العربي.

ثانياً - المقاطع العروضية بين الشعر والموسيقى:

والمقاطع ثلاثة:

(١) السبب: وهو على نوعين:

أ - السبب الخفيف

وهو متحرك يليه ساكن، وقد رمزنا له بصيغة النفي أي بعبارة (لا). وهذا المقطع موجود في كل من الشعر والموسيقى.

^٨ هناك من فقهاء اللغة من يقول إن الحركة هي نصف حرف. وهذا يستتبع اعتبار الحرف المتحرك ذاته نصف حرف أيضاً وإلا وقعنا في خطأ في الحساب، وليس هذا منطقياً في نظري.

ب - السبب الثقيل

ويتألف من متحركين، وقد رمزنا له بصيغة التساؤل (لِمَ) ^٩. وقد أنكرناه على الخليل بالنسبة للشعر العربي لأن العرب لا تقف إلا على السكون، وهذا من خصوصيات اللغة العربية. ولذلك فما يسميه الخليل بالسبب الثقيل ليس بمقطع في الشعر وإنما هو فيه جزء من الفاصلة ^{١٠}، ولكنه موجود في الموسيقى.

غير أن السبب الثقيل متواجد في الإيقاعات الموسيقية بشخصية مستقلة، لأن الموسيقى لا يهملها أن تنتهي بسكون أو متحرك. وفي الإيقاعات ما هو مبني على سببين ثقيلين متوالين (لِمَ لِمَ) وقد وزنناه على فعَلَك، بل ما هو مبني على ثلاثة أسباب ثقال (لِمَ لِمَ لِمَ) وقد وزنناه على (فَعَلَ فَعَلَ).

والسبب الثقيل (لِمَ) مساوٍ في زمانه للسبب الخفيف (لا). ولذلك يُسمح في الإيقاع الموسيقي بإجراء التبادل بينهما ارتجالاً. على أن كثيراً من تلك المسموحات قد استقر فأصبح للإيقاعات بذلك أسماء جديدة.

(٢) الوتد : وهو يتألف من متحركين وساكن، وقد يحسن أن نقول: من متحرك وسبب خفيف، وقد رمزنا له بصيغة الإيجاب أي بعبارة (بلى).

وهذا المقطع موجود في عروض الشعر والإيقاع الموسيقي.

^٩ قرأت مؤخراً في "السماع عند العرب" لمجدي العقيلي وصفاً لرقص السماع في حلب، وهو رقص ديني، يتضمن أن راقصي السماع يوقعون إيقاع السماع باللفظ أثناء الرقص ويستعملون بالفعل عبارة (لِمَ)، وكنت أظنني ابتكرت هذا اللفظ.

^{١٠} انظر المقطع رقم ٣ أدناه.

(٣) الفاصلة: وتتألف من ثلاثة متحركات وساكن، وقد يحسن أن نقول: من متحركين وسبب خفيف، أو من متحرك ووتد، وقد رمزنا لها بصيغة التساؤل الإيجابي أي بعبارة (لِمَ لا)، ونظراً لأنها تشكل في الشعر العربي مقطعاً واحداً متكاملًا فإننا للتمييز نكتبها (لِمَلا) ١١.

والفاصلة مقطع أساسي في الشعر، فوزنها هو وزن بحر الخبيب، وتدخل في البحرين الكامل والوافر، أما في الموسيقى فهي مقطع يمكن الإبقاء عليه كما يمكن إلغاؤه واعتباره مؤلفاً من سبب ثقيل وسبب خفيف. ونحن نفضل الإبقاء عليه لأن له شخصيته، ولكيلا نبتعد كثيراً عن عروض الشعر.

ثالثاً - الزحافات بين عروض الشعر والإيقاع الموسيقي:

أوضحنا في كتابنا "أوزان الأشعار" أن لكل مقطع زحافه الخاص به ١٢، وهو في الأصل تجاوز للقاعدة يُسمح به في الشعر لتسهيل نظمه. أما في الموسيقى فقد يستغرب القارئ التطرق إلى موضوعه، ولكننا نعتقد أنه وُجد تاريخياً بصورة مقصودة، فوجدت بذلك حالات جديدة استقرت ورسخت عبر الزمان.

١١ قرأت مؤخراً بخط د. فؤاد رجائي اقتباساً لم أستطع تحديد مصدره، في وريقات كانت معدة لبحث توفي قبل أن يكمله، مفادها أن العرب قبل وضع علم العروض كانت تزن الأشعار بعبارتي (لا) و(نعم). وأعتقد أن هذا القول صحيح لأنه يعبر عن السبب والوتد، إلا أنه ينقص منه التعبير عن الفاصلة. وأتصور أن كلمة (نعم) إذا لُفظت بالتثوين (نعمُن) تغطي الفاصلة، ولعل من كتب ذلك أصلاً لم يكن مختصاً فلم يتبّه إلى التثوين في مرجعه هو، فاعتبر الأمر تكراراً لعبارة نعم واكتفى بعبارتي لا ونعم. وهذه النقطة جدية بالاستقصاء.

١٢ يسرد علم العروض التقليدي الزحافات الممكنة ويعطيها عدداً كبيراً من الأسماء السمجة الملأى بالتعقيدات التي لا مبرر لها، ولكننا أوضحنا أن الزحافات في الشعر لا تخرج عن ثلاثة كل منها خاص بأحد المقاطع الثلاثة، فهي زحاف السبب وزحاف الوتد وزحاف الفاصلة.

(١) فزحاف السبب (والمقصود هو السبب الخفيف) هو حذف ساكنه بحيث يبقى منه المتحرك وحده. ولذلك أسمينا هذا المتحرك الذي يتبقى السبب المبتور. وهو في الشعر حالة اضطرارية يلجأ إليها الشاعر أحياناً، ولذلك يحسن إشباع هذا المتحرك في اللفظ بحرف مدّ يوافق حركته، لأن الزحاف يحول (لا) إلى (لَ) ولذلك يحسن لفظ ما يقابل وزن (لَ) في الشعر مُشبعاً كما لو كان الوزن معادلاً (لا) فعلاً. واكتشاف موقع هذا الزحاف يعتبر بالنسبة للمبتدئ أصعب مواضع العروض العربي.

أما في الموسيقى فنعتقد أن توليد السبب المبتور بزحاف السبب قد حدث تاريخياً بشكل مقصود، ثم استقر مولداً إيقاعات جديدة بأسماء جديدة. فالموسيقى التي تُقاس فيها الأزمنة قياساً دقيقاً لا تسمح بإطالة السبب ارتجالاً، أي الرجوع إلى أصل السبب، الذي أصبح مبتوراً بترأً حقيقياً.

وقد كثر بتر السبب في نهايات الجمل العروضية في الإيقاع الموسيقي، فمثلاً أمكن في الشعر تحويل جُمْلَتَيْن (تفعيلتين)، مثل فعولن ومفاعيلن، إلى فعول في البحر المتقارب والبحر الطويل، ومفاعيل في بحر الهزج، واكتفى الشعر بهاتين الحالتين، بتر السبب الأخير في كل الجمل في الإيقاع الموسيقي لتوليد جمل مشتقة، بحيث أصبحنا نرى جُملاً مثل فَعَلَ (من فَعِلْنَ) وفاعلُ وفَعُولُ وفاعلاتُ ومستفعلُ ومفاعيلُ ومستفعلاتُ، وما حذف الساكن الأخير من هذه الجُمْل إلا بتر السبب الأخير فيها. ولكن يجب أن نتذكر دائماً أنها حالات جديدة أصبحت

مستقرة، وأن السبب المبتور في الإيقاع لا يجوز إشباعه كما في الشعر^{١٣}.

(٢) وزحاف الوتد هو في الشعر حذف متحركه، وبذلك تتحول (بلى) إلى (لى) التي تساوي (لا)، أي أن زحاف الوتد يحوله إلى سبب. ولحسن الحظ فإن هذا الزحاف لا يرد في الشعر إلا في جملة القافية أي الجملة العروضية الأخيرة من البيت في عدد محدود من البحور، ولذلك فهو استثناء نادر.

أما في الموسيقى فمن المحتمل أن يكون قد استحدث، ولكنه بهذا خلق وضعاً جديداً، أي إيقاعاً جديداً، لأنه ليس من الأمور المسموح بها ارتجالاً في الإيقاع الموسيقي، نظراً للنقص الذي ينجم عنه في الزمن الكلي. ومعرفة مثل هذا الاحتمال ليست من الأمور الهامة على أية حال.

(٣) وزحاف الفاصلة يكون في الشعر بتسكين المتحرك الثاني منها، وبذلك تتحول (لِمَ لا) إلى (لِمَ لا) التي تساوي (لا لا)، أي أن زحاف الفاصلة يحولها إلى سببين خفيفين.

أما في الموسيقى فقد سبقت الإشارة إلى أن الفاصلة يمكن اعتبارها سببين أحدهما ثقيل والآخر خفيف. كما أشرنا إلى أن من المسموحات الارتجالية إجراء التبادل بينهما نظراً لتساويهما في المدة الزمنية التي يستغرقها كل منهما. غير أن زحاف الفاصلة في الشعر هو التحول من

^{١٣} من الضروري هنا لفت النظر إلى الفارق بين الإشباع والتشبيع. فالتشبيع المسموح به في الموسيقى ارتجالاً هو النقرة في محل سكتة لها زمنها، ومدة النقرة تكون بالضبط في حدود ذلك الزمن.

الثقيل إلى الخفيف، ويجب أن نعرف أن العكس، أي إحلال السبب الثقيل محل الخفيف، غير مسموح به في الشعر ١٤.

إن مسألة الزحاف عموماً هي مسألة هامة بالنسبة لعروض الشعر العربي، ولكن الزحاف يبقى هنا حالة مسموحاً بها عند اللزوم، أي كعكازة للشاعر، ويبقى الأصل هو الأساس. أما في الموسيقى فنعتقد أن الزحاف قد وُجد تاريخياً، وعن قصد، ولكنه استقرّ فولد إيقاعات جديدة، لأن الأصل في الموسيقى أنها لا تحتاج إلى عكازات بسبب القياس الدقيق لأزمنتها وبالتالي لأزمة مقاطعها. وما يُسمح به لضارب الإيقاع من تعديلات ارتجالية يُصنّف في جملة التشبيعات والتزيينات ١٥. على أن كثيراً من التزيينات والتشبيعات ما استقرّ فولد إيقاعات جديدة.

١٤ ونرى ذلك مباحاً عندما يُقصد قول الشعر على وزن الإيقاع الموسيقي. وقد فعل هذا بعضهم في قصائد من بحر الخبب، وجملة (فعلن). ومنهم نزار قباني في قصيدته المغناة:

زيدني عشقاً زيدني يا أحلى نوبات جنوني

ويتجلى ذلك في حركة الجيم في "جنوني" حيث يقتضي الوزن العروضي أن يكون محلها ساكناً. وقبلها قال نزار في قصيدته المغناة "قارئة الفنجان":

قالت يا ولدي لا تحزن فالحب عليك هو المكتوب

ويتجلى ذلك في حركة اللام في "ولدي". وهذا التصرف متقد عروضياً مقبول موسيقياً. وإن المرء ليستحيي أن ينتقد شعراً سحر الجماهير.

١٥ في الإيقاع الموسيقي يُسمح لضارب الإيقاع بالسكوت محل نقرة، أي إحلال سكة محل نقرة في مثل زمانها وهذا نوع من التزيينات سمّاه العرب الأوائل باسم "الطي". ولئن كان زحاف الفاصلة من ضمن "العكازات" في الشعر فهو في الموسيقى حالة طي، لأن الفاصلة تتكون من ثلاث نقرات اثنتين سريعتين وواحدة بطيئة، وطيّ النقرة السريعة الثانية يحول الفاصلة إلى نقرتين بطيئتين. فزحاف الفاصلة لضرورة الشعر هو في الإيقاع الموسيقي نوع من التزيينات. ويقابل ذلك من المسموحات في الإيقاع عملية "التضعيف" وهو النقر في موضع السكون في السبب (لا) بحيث تتحول إلى (لم) أي السبب الثقيل. كذلك يُسمح لضارب الإيقاع بالنقر محل أي زمان سكوت،

ومسألة المعرفة بزحافات الشعر ضرورية بالنسبة للموسيقار لكي يراعي أصلها في لحنه وإيقاعه.

رابعاً - الرأي في مقاطع أخرى

ما نعتقده هو أن الخليل جاء بعلم العروض لأنه خبير بالإيقاعات الموسيقية في الأصل، فقد قيل إنه كتب كتابي "النغم" و"الإيقاع"، ولذلك فقد ذكر مجموعة من المقاطع كمظلة للعلمين معاً، ونظراً لعدم أهمية علم الموسيقى في عصره مع الأهمية الكبرى للشعر، أخذ العروضيون من مقولات الخليل ما شاعوا وتركوا ما شاعوا، بحيث بقيت بعض المقاطع المشتركة في علم العروض وحده حيث لا لزوم لها، ومنها كما سبق القول السبب الثقيل الذي يصلح للموسيقى ولا يأتي مستقلاً في الشعر.

ومما أضافه الخليل ما أسماه الوجد المفروق وهو سبب يليه متحرك أي (لال). وقد أنكرناه على الخليل في العروض لأن العرب لا تقف على متحرك، وهذا من خصوصيات اللغة. وقد نجم عن حذفنا إياه إعادة تقطيع بعض البحور ولاسيما البحر المنسرح، والمقتضب والمضارع، تلك البحور التي قلّ استعمالها بسبب التقطيع الخاطئ، وجاء التقطيع الجديد بأوزان أصبحت سلسلة تشجع على استخدام هذه البحور.

وهذه الصيغة لما سُمّي بالوجد المفروق موجودة في الإيقاع الموسيقي. ومع ذلك نرى أن التسمية غير مبررة في الموسيقى أيضاً. فالحرف المتحرك الذي يلي السبب يمكن أن يلي الوجد كما قد يلي الفاصلة أيضاً.

ويسمى ذلك "تشبيعاً"، فإذا جاء ذلك في موقع سكة هي في نهاية الإيقاع سُميت تلك النقرة "نقرة المجاز"، إذ ينتقل ضارب الإيقاع منها مباشرة إلى بداية الدور التالي من الإيقاع.

والصحيح أن هذا المتحرك الواحد وراء السبب أو الوند أو الفاصلة ما هو إلا سبب مبتور، وكان بتره مقصوداً كتقليد لزحاف السبب الخفيف واستقر على هذا الشكل ١٦.

هذا وقد يأتي المتحرك الواحد المنفرد، أو السبب المبتور، في الإيقاع على شكل سكتة في زمان نقرة سريعة، وهذا معناه طي السبب المبتور، أي الإبقاء على زمانه.

ومما أضافه الخليل أيضاً الفاصلة الكبرى وتتألف من سبب ثقيل ووند أي (لِمَ بلى). وقد أنكرناها في العروض على الخليل أيضاً لأن مثل هذه الحالة لا تأتي في الشعر العربي إلا في حالة زحافين في سببين متواليين، فهي استثنائية لا أصلية، لأن المتحركين في أولها هما سببان مبتوران، أي أن (لِمَ) هي في الواقع (لَ لَ). فأصل الفاصلة الكبرى في الشعر سببان ووند (لالابلى)، وقد دخل على كل من السببين زحاف السبب، وهذه هي حالة (مُتَعِلِن) التي تحل محل (مستفعلن) في بحري الرجز والسريع، ولا يوجد في الشعر العربي التقليدي غيرها.

ولئن وجدت هذه الصيغة في الإيقاع الموسيقي فنحن ننكرها عليه أيضاً لأنها ليست سوى سبب ثقيل يعقبه وند، فهما مقطعان لا مقطع واحد.

^{١٦} شرح ابن سينا زمان السكوت في آخر الإيقاع، وهو ما يُسمّى بالفاصل، وأوضح بأن إلغاء هذا الفاصل أحسن من الإبقاء عليه (رسالة في الموسيقى)، ولكنه أشار في كتابه (جوامع علم الموسيقى) إلى أن هذا الزمان يتضمن زمان سكوت وراء آخر نقرة هو من حق تلك النقرة. وهذا معناه السكون في آخر السبب أو الوند أو الفاصلة. فالأصل إذن هو الإبقاء على ذلك السكون، ولذلك فانتهاه بعض الإيقاعات أو بعض جملها بمتحرك في أيامنا تعني أن البتر قد حصل في زمان لاحق كعملية تطوير في الإيقاع العربي.

في ضوء كل ما تقدم نستنتج أن مقاطع العروض ومقاطع الإيقاع الموسيقي واحدة، وكذلك الزحافات، مع ثلاثة فوارق:

١ - السبب الثقيل هو ذو شخصية مستقلة في الموسيقى وجزء من الفاصلة في العروض.

٢ - السبب المبتور هو في العروض عكازة للشاعر مسموح له بها، ويُشَبَّع عادةً عند إنشاد الشعر، وهو في الإيقاع الموسيقي مُحَدَّث في عصور متأخرة لتقليد العروض، ولكنه لا يُشَبَّع وإنما أصبح جزءاً ثابتاً من الجملة الجديدة.

٣ - يُسَمَّح في عروض الشعر بزحاف الفاصلة، وهو تحويل جزء منها يساوي السبب الثقيل إلى خفيف، ولا يُسَمَّح في العروض بتحويل أي سبب خفيف إلى ثقيل، بينما يُسَمَّح في ضرب الإيقاع الموسيقي بتحويل الخفيف إلى ثقيل وبالعكس، حتى في الارتجال .

ومن هذه المقاطع تتكون الجمل الإيقاعية (التفعيلات)، ومن الجمل تتكون بحور الشعر وأدوار الإيقاع الموسيقي. ولكن قبل التطرق إلى الجمل والبحور والأدوار يحسن بنا أن نوضِّح بعض الأمور.

خامساً - زمان السكوت بين الشعر والموسيقى

في وزن الشعر أزمنة سكوت غير ملحوظة تماماً، غير أنها في الواقع جزء من الإيقاع الشعري، فأبرزها التوقف في نهاية البيت، ولاسيما إشباع الروي، حيث يتحول حرف الروي المتحرك إلى سبب بحيث يضاف إليه حرف مد ساكن.

ونتصور في نهاية الشطر الأول على كل حال زمان سكوت قصير. ولذلك فإن البيت المدور، أي الذي تمتد فيه كلمة ما، من أواخر الشطر

الأول إلى أوائل الشطر الثاني، يحتاج إلى مران أكثر للأذن حيث أن حالة التدوير تلغي ذلك الزمان في نهاية الشطر الأول.

وهناك في الأصل وقفات قصيرة جداً عند نهاية الجملة (التفعيلة) ولو كانت كاملة، ومنشد الشعر يتوقف هنا قليلاً إذا أراد أن يحدد معالم وزن البيت. وقد كان ذلك سائداً في السابق، إلا أن منشدي الشعر، ولاسيما الشعراء المعاصرين، عكفوا عن ذلك خشية أن يكون للشعر المنشد "نغمة" أصبحت تعتبر بدائية، ويركزون على توقفات تتبع من معنى الشعر لا من وزنه.

وهناك أخيراً في الأصل توقفات قصيرة مكان زحاف السبب أي وراء السبب المبتور ضمن الجملة أو في آخرها، ولكن الشعراء والمنشدين عكفوا عن توضيح ذلك باللفظ منذ مدة طويلة، وذلك لعدم رغبتهم في إبراز معالم "العكازة".

ومهما يكن الأمر بالنسبة للشعر فإن التوقفات ليست مما تضمنه علم العروض، والأهم من ذلك أن مدتها، طالت أم قصرت، لا تقاس بالزمان الدقيق. ولكن التوقف محسوب بدقة في الإيقاع الغنائي.

واسم زمان السكوت لدى فقهاء الإيقاع الموسيقي هو السكّنة، ورمزها (أسْ). وهذه تستغرق مدداً زمنية محددة. كما أنه يمكن أن يتضمن الإيقاع الموسيقي عدداً من السكّات، قد يتوالى فيطول صمت الإيقاع الموسيقي، وأثناء ذلك يمكن أن يستمر كلام الأغنية في التدفق متوازياً مع سكّات الإيقاع.

ومن الأهمية بمكان أن نوضح هنا كيفية التعبير عن زمان السكوت في الوزن العروضي للإيقاع. فالحالة العامة هي وضع ما يقابل زمان السكوت من المقاطع، سواء ضمن الجملة أو في نهايتها، بين قوسين

لكي يُعرف موقعه من الجملة، ويحق للشاعر ملؤه بالكلام أو السكوت معه حسب الحال وما يناسب الشعر. ومثال ذلك أن تأتي جملة على وزن مستفعِلن، أي لالابلى، فهي سببان ووتد، ويكون السبب الثاني زمان سكوت، فتُكتب التفعيلة: مس-(تف)علن. وهنا تتضح البنية ويُعرف زمان السكوت، وبعد ذلك يتصرف الشاعر على طريقته وما يحب. ومثل ذلك زمان سكوت بمقدار حرف متحرك واحد، فقد يأتي زمان السكوت مقابلاً للعين في مستفعِلن، فتُكتب: مستف-(ع)لن وهي حالة إيقاع الثقيل الثاني القديم.

أما إذا جاء زمان السكوت في آخر الجملة فهناك حالتان: فالحالة الأولى هي انتهاء زمان السكوت بما يعادل الحرف المتحرك الواحد، فهنا تُطبق الحالة العامة، كقولك: مفاعيل-(ل). وعندها يُعرف موقع زمان السكوت القصير، ويُعرف أن الجملة يُمكن أن يقابلها كلام على وزن مفاعيل، كما يمكن أن يقابلها كلام على وزن فعولن مع ترك موقع سكوت إجباري بمقدار حرف متحرك واحد. وهذا الشكل الأخير هو حالة إيقاع الماخوري القديم.

أما الحالة الثانية فهي انتهاء زمان السكوت بما يعادل السبب. وهنا يمكن تطبيق أحد خيارين:

فالخيار الأول هو الحالة العامة كقولك: مفعولاً(تن)، وضمن هذا الخيار الأول يمكن أن يكون الكلام الموافق إما على وزن مفعولاتن، وإما على وزن مفعولن مع ترك زمان سكوت بمقدار سبب. وهذه هي حالة خفيف الثقيل الأول القديم.

أما الخيار الثاني فهو أن تأتي بحرف ساكن مكان زمان السكوت كأن تقول: مفعولات، ويحسن ذلك في القوافي الأخيرة أو البيئية. وهذه

الحالة الأخيرة تشبه حالة التذييل في الشعر، وهي حالة التقاء الساكنين في القافية بإضافة حرف ساكن إلى حرف المدّ، كقولك : مال، أو سلام، أو ثمرات. والذيل في جملة القافية يأتي وراء حرف المدّ في آخر مقطع فيها سواء أكان سبباً أو وتداً أو فاصلة.

وليس للذيل حساب دقيق في وزن الشعر، فهو مجرد حرف ساكن مضاف، أما في الموسيقى فيُحسب حسابه بدقة على أساس أنه سبب ١٧. إذن فللسكتات مدد محسوبة كما هو الأمر بالنسبة لأية علامة موسيقية أخرى. وهنا نصل إلى موضوع مهم آخر هو عنصر الزمان.

سادساً - الزمان الكلي والسرعة بين الشعر والموسيقى

الزمان في إلقاء الشعر يتمتع بمرونة كبيرة، وهو حتى لو أراد منشد الشعر أن يحدده يبقى تحديده تقريبياً. ولمنشد الشعر أن يتريث هنا أو هناك، ولاسيما في مواطن الإبداع في المعنى أو اللفظ، وقد يسرع قليلاً، ولاسيما في المواقع التي يعرف أنها ليست من القمم ولكنها لابد منها كجسور لقمة معينة. أما في الموسيقى، وبالتالي الإيقاع الموسيقي، فلا بد من أن يكون عنصر الزمان محسوباً بدقة متناهية.

أ - تناسب الزمان بين عناصر الإيقاع:

في الشعر، بل في اللغة عموماً سرعتان فقط: سرعة الحرف المتحرك الواحد وسرعة السبب الخفيف، أو ما يعادله ضمن الوتد والفاصلة. وسرعة الحرف المتحرك هي نصف سرعة السبب. أما في الموسيقى فهناك سرعات مختلفة تتراوح بين الزمن الواحد (١) وثمن

١٧ سمعت أحد الموسيقيين الخليجيين يقول إن الإيقاعات كانت قبل التدوين الموسيقي توزن في تلك المنطقة لفظاً، ومن ذلك: لال لالال. ومن الواضح أن هذا الوزن يعني خمسة أسباب، ثانيها وخامسها يمثلان زمان سكوت. ويمكن تصوير ذلك على طريقة الحالة العامة: فع(لن) مفعو(لن).

ثمن الزمن (١/٦٤). ولحسن الحظ لم يستعمل الإيقاع الموسيقي العربي كل الاحتمالات المتاحة للحن الموسيقي إلا أنه استعمل بعضها (غالباً ربع الصوت أي زمن السوداء، أو ثمنه أي زمن ذات السن، أو نصف الثمن أي زمان ذات السنين). والإيقاع الموسيقي العربي ينسجم مع العروض لأنه يُبنى، مع استثناءات قليلة، على سرعتين أيضاً^{١٨}.

ب - السرعة الكلية للإيقاع بين الشعر والموسيقى

وموضوع سرعتين هو أمر نسبي أي أن سرعتين تتناسبان مع بعضهما بحيث تكون إحداهما بمقدار ضعفي الأخرى، وليس لهذا علاقة بالسرعة الكلية للإيقاع، التي قد تكون بطيئة أو سريعة حسب طبيعة اللحن. إن هذه المقولة هي على منتهى الأهمية، حيث أننا كثيراً ما تمكنا من الكشف عن بنية الإيقاع بزيادة سرعته، أي مضاعفتها مرة وأحياناً مرتين، وهذا ما يسميه العرب الأوائل حثّ الإيقاع. وقد أفادتنا هذه الطريقة بشكل خاص في الإيقاعات الطويلة والبطيئة التي لا تظهر بنيتها في الأحوال العادية، بل تبدو رتيبة بلا معنى، وقد أظهر الحثّ معناها وأصلها، وتبين أن الإيقاع بشكله المعروف لم يكن سوى نتيجة لعملية إبطاء جملة ذات كيان.

غير أن بعض الإيقاعات الطويلة والبطيئة، وهي التي استخدمها العرب لألحان الموسيقى الصامتة ولاسيما للقلب المسمّى "بشرف"، قد

١٨ استُعملت الثلاثية، وهي ثلاث نقرات في زمان نقرتين، في بعض الإيقاعات السودانية، وهذا من تأثير الجوار الأفريقي، كما استُعملت سرعات متعددة في بعض الإيقاعات الطويلة، ولكن هذه ليست مما ينطبق عليه مبدأ التكرار، فما هي إلا دور محدد لآلة الإيقاع في المقطوعة الموسيقية غالباً ما يترافق معها من البداية إلى النهاية، ومن ذلك مثلاً إيقاع فتح الذي لم يُستعمل في ما نعلم إلا مرافقاً لبشرف اسحق البياتي.

تتضمن عدة سرعات لمكوتاتها، وتبدو كما لو كان مستهدفاً منها إعطاء دور لآلة الإيقاع يضاهي أدوار الآلات الأخرى. وهي في هذه المواضع بالذات قد تستعصي على التوافق الكلي مع اللغة وبالتالي مع نظم الشعر عليها، إلا أن من الممكن الالتفاف على هذه الحالات عند الرغبة في المواءمة بين الشعر والإيقاع المعني سنذكرها في حينها، وهي حالات نادرة وغير مطلوبة على كل حال.

ويميز الموسيقيون بين الإيقاعات السريعة والبطيئة بنوع وحدة الزمن التي تُحسب المدة الكلية للإيقاع على أساسها، فقد يكون الإيقاع مؤلفاً على سبيل المثال من ثلاث وحدات من السوداء (كل منها يعادل ربع الزمن القياسي) أو من ثلاث وحدات من ذات السن (كل منها يعادل ثمن الزمن القياسي) وتكون البنية واحدة، ويتمثل الفرق في السرعة الكلية. ومن ذلك إيقاع الفالس وإيقاع السماعي الطائر ١٩ فبنيتهما واحدة ولكن الثاني أسرع.

أما في الشعر فالأمر عموماً ينطوي على مرونة كبيرة وتعتمد السرعة الكلية على سرعة الإلقاء. ورغم ذلك فإنني أعتقد أن بعض البحور تختص بسرعة أبطأ وأخرى بسرعة أسرع. فبحر الخبيب مثلاً (ووزنه على جملة فعِلن ، مكررة) هو بطبيعته أسرع من البحر الطويل (ووزنه فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن). فالبحر الطويل ليس أطول البحور فحسب وإنما أكثرها بطءاً أيضاً. وحتى البحر البسيط الذي يقارب البحر الطويل في الطول، نجده أسرع منه.

ولذلك فإننا عندما حاولنا تدوين أوزان الأشعار موسيقياً، ارتأينا أن ندون بعض هذه الأوزان أسرع من بعضها الآخر.

١٩ انظر الفصل الثاني من الباب الثالث من هذا الكتاب.

سابعاً - الجمل العروضية للأشعار

من تركيب عدد من المقاطع الثلاثة في الشعر كما ثبتتأها، سليمة كانت أم مشوبة بزحاف، تتولد لدينا الجمل، وهي ما يسميها العروضيون (التفعيلات). وقد غلبت صيغة التفعيلات على علم العروض حتى غابت عن الأذهان عناصرها المكوّنة لها وهي المقاطع. (أ) والجمل (التفعيلات) التي استعملها الشعر التقليدي إحدى عشر جملة هي:

- ١- لِمَلا (فَعِلن) وهي جملة بحر الخبب.
- ٢- لا بلى (فاعلن) وهي جملة البحر المتدارك.
- ٣- بلى لا (فعولن) وهي جملة البحر المتقارب.
- ٤- لا لا بلى (مستفعلن) وهي جملة بحر الرجز.
- ٥- لا بلى لا (فاعلاتن) وهي جملة بحر الرمل.
- ٦- بلى لا لا (مفاعيلن) وهي جملة بحر الهزج.
- ٧- لِمَلا بلى (متفاعلن) وهي جملة البحر الكامل.
- ٨- بلى لِمَلا (مفاعلتن) وهي الجملة المميزة للبحر الوافر.
- ٩- بلى بلى (مفاعلن) وهي الجملة الرابعة في البحر الطويل.
- ١٠- بلى بلى لا (مفاعلاتن) وهي الجملة المميزة للبحر المضارع.
- ١١- لا لا بلى لا (مستفعلاتن) وهي الجملة المميزة للبحر المنسرح.

(ب) أما الجمل الجديدة التي استعملها الشعراء في وقت لاحق ولاسيما للشعر الغنائي وبالذات للموشحات فأهمها:

- ١- جمل الإيقاع المفصل وهي شبيهة في بنيتها للجمل التقليدية إلا أنها بنيت على تركيبات جديدة وأهمها (لا بلى بلى) أي (فاعلاتنا)، و(لا لا لِمَلا) أي (مستفعلتن) والأخيرة هي المميزة لبحر الدوبيت.

٢- جمل الإيقاع الموصل الثنائي (لا لا) أي (فعلن) والثلاثي (لا لا لا) أي (مفعولن) والرباعي (لا لا لا لا) أي (مفعولاتن). أما الخماسي وما زاد فقد اعتبرناه جملتين للتسهيل.

ثامناً - الجمل العروضية للإيقاعات

من خلال استعمال عدد من التقنيات التي سبقت الإشارة إلى بعضها، ولّد العرب أوزاناً جديدة كثيرة للموسيقى جاءت على شكل جمل عروضية جديدة غير مألوفة بالنسبة للشعر التقليدي، إلى درجة أن مرور الزمان قد طمسها، وكان لابد لهذا الكتاب أن يولد للكشف عنها. وقد استعمل الإيقاع الموسيقي في البداية عدداً من جمل الشعر التقليدي، ومع الزمن تزايد عدد ما أخذ الإيقاع من جمل العروض. ولكن الإيقاع الموسيقي حرّف في هذه الجمل وفقاً لقواعده الخاصة، وأهمها بتر السبب الأخير قصداً، والتضعيف، والطي، والتمخير^{٢٠}، مما جعلها تبدو كما لو كانت جملاً جديدة تماماً. كذلك فقد استعمل الإيقاع جملاً جديدة، على رأسها الأوزان الموصلة. ثم جاء بهذه الجمل فرادى أحياناً أو جمعَ بينها في تركيبات مختلفة وتقديم وتأخير، وأعداد قليلة أو كثيرة بحيث تولّد عدد يبدو كما لو كان غير محدود.

وفي ما يلي نستعرض هذه الجمل باختصار:

^{٢٠} هو استبدال الأسباب بالأوتاد، مع المحافظة على الزمن الكلي، أو إنقاصه بحذف الفاصل أي زمان السكون في آخر الإيقاع، استهدفه الموسيقيون للاقتراب بالإيقاعات من أوزان الشعر. انظر التمخير ضمن تنظير الفارابي، الفصل الثالث من هذا الباب. ومن المفيد هنا عرض مقولة الأرموي ومفادها أن زمان وتدين يعادل زمان ثلاثة أسباب.

أ - جمل الإيقاعات العربية القديمة:

في الإيقاعات العربية القديمة ٢١ بدأ العرب بجملة بحر الخبيب (فَعِلَن) التي يمثلها، إذا لُفِظَتْ ببطء شديد، إيقاع الثقيل الأول، وببطء أقل، إيقاع خفيف الثقيل الأول، وجملة الرجز (مستفعلن) التي يمثلها إيقاع الثقيل الثاني، وجملة بحر الرمل (فاعلاتن) التي يمثلها إيقاع الرمل، كما استعمل جمل الإيقاع الموصّل ومنها (مفعولن) و(مفعولاتن) التي يمثلها إيقاع الهزج (وهو يختلف عن بحر الهزج في الشعر). ثم طوّر لهذه الإيقاعات خفيفاتها، حتى جاء بمشتقاتها المتطورة في زمن لاحق. وما وصل التطور حتى نهاية القرن العاشر للهجرة حتى كان العرب قد استعملوا في إيقاعاتهم ثمانين وعشرين جملة، منها ثلاث جمل ناقصة، وهي:

- ١- لا، ٢- لِمَ ٣- بلى ٤- فعَلْ، ٥- فعَلَن، ٦- فَعِلَن، ٧- فَعَلَكْ، ٨- فاعَلْ، ٩- فاعَلَن، ١٠- فعولن، ١١- مفعولْ، ١٢- مفعولن، ١٣- فَعِلَتَن، ١٤- فَعِلَاتْ، ١٥- فَعِلَاتَن، ١٦- فاعلاتْ، ١٧- فاعلاتن، ١٨- مفاعَلَن، ١٩- مفاعيلْ، ٢٠- مفاعيلن، ٢١- مفتعلن، ٢٢- مستفعلن، ٢٣- مستفعلتن، ٢٤- مفاعلاتن، ٢٥- مفاعلاتكْ، ٢٦- مفعولاتن، ٢٧- مفعولاتكْ، ٢٨- مفاعيلتن

ويمكن تصنيف هذه الجمل إلى فئات كما يلي:

- أ - ثمانين جمل منها تماثل جملاً أصلية في العروض التقليدي وهي:
- فَعِلَن (الخبب)، فاعَلَن (المتدارك)، فعولن (المتقارب)، فاعلاتن (الرمل)، مفاعَلَن (الرابعة من الطويل)، مفاعيلن (الهزج)، مستفعلن (الرجز)، مفاعلاتن (الثانية من المضارع).

وهنا نلاحظ أنه لم تستعمل من العروض ثلاث هي متفاعِلن (الكامل)، ومفاعِلتن (الوافر) ومستفعلتن (المنسرح).

ب - ثلاث جمل ناقصة ولكن مستقلة هي: السبب الخفيف والسبب الثقيل والوتد.

ج - جملتان هما استثنائيتان في العروض أصليتان في الموسيقى هما فَعِلَاتن ومفتعلتن.

د - ثلاث جمل مقبولة عروضياً هي فَعِلتن، ومستفعلتن، ومفاعيلتن.

هـ - ثلاث جمل من الأوزان الموصلة وهي: فَعْلن، ومفعولن، ومفعولاتن.

و - ست جمل عروضية أصلية أو استثنائية أو موصلة بتر فيها السبب الأخير وهي فَعْلٌ، فاعلٌ، ومفعولٌ، وفَعِلَاتٌ، وفاعلاتٌ، ومفاعيلٌ.

ز - ثلاث جمل تنتهي بمتحركين أي بسبب ثقيل نجم عن تضعيف السبب الخفيف الأخير لإحدى الجمل السابق ذكرها، وهي فَعْلَك، مفاعلاتك، مفعولاتك.

وأثناء ذلك وبعده وصلت الإيقاعات العربية، بعد تفاعل غير قليل مع الجوار، إلى صورتها الراهنة، حيث تبدو الجمل أغنى وأكثر.

ب - جمل الإيقاعات المعاصرة

استعملت في الإيقاعات المعاصرة ٢٢ كلُّ الجُمَل التي كانت مستعملة في الإيقاعات القديمة، وأضيفت إليها الجمل التالية:

أ - في فئة جمل العروض التقليدي دخلت جملتان من الجمل الثلاث التي كانت ناقصة قبلاً، وهما متفاعِلن (الكامل) ومفاعِلتن (الوافر). أما

٢٢ انظر الباب الثالث من هذا الكتاب.

الجملة الثالثة وهي مستفعلاتن فقد افتقدناها مع أنها وردت ناقصاً ساكنها الأخير وبذلك تدخل في الفئة (و). وأخشى أن المراجع التي توفرت لدينا عن الإيقاعات ما تزال غير كافية أو تتطوي على بعض الأخطاء، حيث أن وزن مستفعلاتن قد استعمل كثيراً في الموشحات الأندلسية.

ب - لم يُضف شيء

ج - لم يُضف شيء.

د - إلى فئة الجمل المقبولة عروضياً أضيفت جملتان هما مفتعلاتن، ومتفاعلتن ٢٣.

هـ - لم يُضف شيء.

و - إلى فئة الجمل التي بتر سببها الأخير، وبعضها مستحدث، أضيفت إحدى عشر جملة هي فَعَلَ (من الفاصلة) وفَعُولُ، ومفاعِلُ ٢٤، ومفاعيلُ، ومفتعلُ، ومفتعلاتُ، ومفعولاتُ، ومستفعلُ ٢٥، ومستفعلاتُ، ومتفاعِلُ، ومتفاعلاتُ.

ز - إلى فئة الجمل المنتهية بمتحركين أي سبب ثقيل، نجم عن تضعيف السبب الخفيف الأخير، أضيفت سبع جمل هي فعلَ فعلَ ٢٦، وفَعِلَاتُكَ، وفَاعِلَاتُكَ، ومفتعلُكَ ٢٧، ومفتعلاتُكَ، ومستفعلُكَ، ومتفاعِلُكَ.

وهكذا بلغ مجموع الجمل المضافة ثلاثاً وعشرين جملة فأصبح مجموع جمل الإيقاعات المعاصرة إحدى وخمسين جملة.

٢٣ هذه الجملة هي في الواقع جملتان (فَعِلَن فَعِلَن) وقد اعتبرناها جملة واحدة بسبب السياق ضمن عدد من الإيقاعات.

٢٤ استعملتُ أحياناً فعولك بدلاً منها بسبب سياق الجمل في الإيقاعات المعنية، وهما سيّان.

٢٥ استعملتُ أحياناً مفعولُكَ بدلاً منها بسبب السياق.

٢٦ جملتان هما في الحقيقة جملة واحدة مؤلفة من ثلاثة أسباب ثقال (لَمْ لَمْ لَمْ).

٢٧ استعملتُ أحياناً فاعلُكَ بدلاً منها بسبب السياق.

وفوق هذا وذاك استعمل الطي في عدد كبير جداً من هذه الجمل، فدخل زمان سكوت في مكان نقرة أو أكثر، مما جعل الأمر يبدو كما لو كان الإيقاع غير مبني على تلك الجمل، بينما هو مبني عليها فعلاً. وهذا هو أحد الأمور الهامة التي كشف النقاب عنها هذا الكتاب.

تاسعاً - بحور الشعر وأدوار الإيقاع الموسيقي

تتألف بحور الشعر إما من تكرار الجملة عدداً من المرات، أو تتأوب جملتين مختلفتين أو توالي ثلاث أو أربع جمل. ولا نرى هنا لزوماً للتفصيل بعد أن ذكرنا المبدأ. ونحيل القارئ المهتم إلى كتابنا "أوزان الأشعار".

ويقابل "البحر" في الشعر "الدور" أو "الضرب" أو "الأصول" أو "الميزان" في الإيقاع الموسيقي. ويبحث البابان الثاني والثالث من هذا الكتاب على التوالي في الإيقاعات القديمة (التراث المندثر) والإيقاعات المعاصرة (التراث الحي).

ولئن كانت الإيقاعات تتضمن جُملاً قد تبدو غريبة نوعاً ما عن الشعر فإن صياغة نظائرها في الكلام العربي أو توليدها من لغتنا العربية الغنية أمر في منتهى السهولة. وما على الشاعر إلا أن يفهم جمل الإيقاع ويبحث عن نظائرها في اللغة، وبعد مران قصير سيجد أن الأمر ليس بالصعوبة التي قد يكون توقعها، بل سيجد أن كثيراً من الصيغ التي تستعمل في النثر ولا تستعمل في الشعر يمكن الآن استعمالها عند النظم على الإيقاع الموسيقي. فلأسف أدى نظم الشعر إلى شطر مفردات اللغة العربية إلى شطرين، ما يصلح للشعر وما لا يصلح له. وتطبيق الإيقاعات الموسيقية كبخور سيزيد في غنى الثروة اللفظية للشعر وتراكيبه اللغوية.

عاشراً - الموصّل والمفصّل في الشعر والموسيقى

الإيقاع الموصّل في الشعر هو ظاهرة جديدة نجمت عن التجاوب مع الإيقاع الموسيقي، وهو ما تفصل بين حروفه المتحركة سکونات هي أزمنة متساوية، فهو يتألف من أسباب متوالية، ويكون ثنائياً أو ثلاثياً أو رباعياً أو أكثر. وهو في الموسيقى ما تفصل بين نقراته أزمنة متساوية. أما المفصّل في الشعر فيتمثل في الأوزان التقليدية كلها، وهو ما ينطوي على وتد أو فاصلة، أي أن الأزمنة التي تفصل بين حروفه المتحركة أزمنة متفاضلة. كذلك هو في الإيقاع الموسيقي ما تفصل بين نقراته أزمنة متفاضلة.

ومن الإيقاعات ما هو مفصّل كله، وما هو موصّل كله، وما يتداخل فيه النوعان. وإيقاع الهزج هو أبو الموصّلات، لأنه موصّل كله، وهو كذلك كما يقول الفارابي أبو المفصّلات، وذلك نتيجة التغيرات التي تُمارس عليه. وسنعود إلى تنظير الفارابي بالتفصيل في ما سيأتي من هذا الكتاب، غير أننا نود هنا استعجال بعض النقاط المرتبطة بما استعرضناه حتى الآن:

أ - جذور الإيقاع الموصّل في علم العروض

ثمة حالات نواجهها في العروض الشعري لها أثرها في توليد أوزان الإيقاع الموصّل وأهمها:

(١) حالة زحاف الفاصلة وهو يحولها كما يتّنا إلى سببين، أي أن (لِمَلا) تتحول إلى (لالا). فإذا كانت الجملة تتألف من فاصلة فقط، كما هو الحال في بحر الخبب الذي تتكرر فيه هذه الجملة أربع مرات في كل شطر، وأراد الشاعر أن يلتزم بزحاف الفاصلة، يكون الشاعر قد ولد الإيقاع الموصّل مع بقائه ضمن حدود الشعر التقليدي. وينسب

رب لحدٍ قد صار لحداً مراراً ضاحكٍ من تراحم الأضدادِ
ومع ذلك فكل هذه الحالات استثناء. غير أنه يمكن أن يعتبر من
جذور الإيقاع الموصّل في الشعر والذي طوّر في عصور لاحقة إلى
إيقاع شعري أصيل.

ب - تحويل الموصّل إلى مفصّل في الإيقاع العربي

وفقاً للقواعد النظرية العربية في الإيقاع، يمكن تحويل الموصّل إلى
مفصّل عن طريق أحد إجراءات ثلاثة هي التضعيف والطي والتمخير.
١- التضعيف: وهو بمعنى المضاعفة، أي إحلال السبب الثقيل محل
الخفيف. وللتوضيح نأخذ وزن إيقاع موصّل ثلاثي (لالالا) ويساوي
(مفعولن) ويتألف من ثلاثة أسباب خفيفة متوالية. فإذا حولنا أحد هذه
الأسباب إلى ثقيل تولدت لدينا الصور التالية:

- (لالالا) أي (مفعولن) تساوي:

- (لا لِمَ لا) ونكتبها (لا لِمَلا) فهي سبب وفاصلة أي (مفتعلن)

- (لِمَ لالا) ونكتبها (لِمَلا لا) فهي فاصلة وسبب أي (فعلاتن)

- (لالا لِمَ) فهي سببان خفيفان وسبب ثقيل أي (مستفعلن)

وكذلك إذا أخذنا جملة الموصّل الرباعي وهي (لالالالا) أي
(مفعولاتن) وتتألف من أربعة أسباب خفيفة متوالية، وحولنا أحد هذه
الأسباب إلى سبب ثقيل تولدت لدينا الصور التالية:

- (لالالالا) أي (مفعولاتن) تساوي:

- (لا لِمَ لالا) ويمكن أن نكتبها (لا لِمَلالا)، فهي سبب وفاصلة

وسبب ووزنها الكلي (مفتعلاتن).

- (لا لا لِمَ لا) ويمكن أن نكتبها (لالا لِمَلا) فهي سببان وفاصلة

ووزنها الكلي (مستفعلتن).

- (لالا لا لِم) فهي ثلاثة أسباب خفيفة ورابع ثقيل ووزنها الكلي (مفعولاتك).

- (لِم لا لا لا) ويمكن أن نكتبها (لِم لا لا) فهي فاصلة وسببان خفيفان ويصعب تمثيل وزنها الكلي، ولنقبل تجاوزاً عبارة (مُتفاعِلن)، وإذا شئت فقل (فعلن فعلن).

إذن فبالنسبة للإيقاع الموسيقي تتساوى الجمل الأربع الثلاثية، كما تتساوى الجمل الخمس الرباعية، وإن كان لكل جملة منها الحق في تسمية مستقلة للإيقاع.

ومن الظواهر البارزة لتساوي السببين الثقيل والخفيف تطبيق ذلك في نهاية التفعيلة، كما رأينا أعلاه في مستفعل ومفعولاتك، وهذا يرتبط بإمكان الوقوف على المتحرك في الموسيقى.

فأصل الجمل الجديدة كلها جملة إيقاع موصل ولكن بنيتها تصبح بنى إيقاعات مفصلة. وعلى هذا الأساس فإن ثمة قرابة بين الإيقاع الموصّل والمفصل، يحكمها تساوي المدة الزمنية الكلية للإيقاع وتناظر مواقع الأسباب، سواء أكانت ثقلاً أم خففاً. ولكن يبقى الإيقاع موصلاً إذا كانت الأسباب خففاً كلها، ويصبح مفصلاً إذا تضمنت سبباً ثقيلاً واحداً على الأقل محل السبب الخفيف نظراً لتفاوت المدد الزمنية التي تفصل بين نقرات الإيقاع ٢٨.

وعلى هذا نستطيع في مواءمة الشعر مع الإيقاع أن نأتي بشعر يتضمن الفاصلة ونطابقها على إيقاع يتضمن في نفس الموضع سببين متواليين، أو أن نفعل العكس، أو أن نأتي بشعر يتضمن سبباً خفيفاً

٢٨ أما الحالات التي يتضمن فيها الإيقاع وتداً (بلى) أو أكثر، أو سبباً مبتوراً كما هو الحال وراء سبب أو وتداً أو فاصلة (لال، بلال، لِملال) فهي حالات إيقاع مفصل قطعاً.

فنضع في موقعه من الإيقاع سبباً ثقیلاً، أو العكس. وهذا ما يتيح الاستفادة من بحور شعرية معروفة، أو ولادة أوزان شعرية مطابقة تماماً للإيقاعات الموسيقية، حسب رغبة الشاعر.

٢- الطي: والطي هو إلغاء نقرة مع المحافظة على زمانها. وللتوضيح نأخذ وزناً هو:

مفعولاتن مفعولاتن

وبالطي في مواقع مختلفة قد تظهر لنا الحالة التالية:

مف-(عو)لا(تن) مفعو(لاتن)

وما بين قوسين يمثل حالات الطي أي أزمنة سكوت. وهنا يظهر تفاضل الأزمنة بين النقرات، أي بروز المفصل. وهذا المفصل لا يتوضح لنا من الناحية العروضية البحت حيث ما يزال شكله العام موثقاً بالنسبة للعروضي، إلا أن اللبس يزول بحث الوزن أي مضاعفة سرعته. فبالبحث تظهر لنا الصورة التالية:

مف لا مَ عَ (لا)

وهي تعادل: مستفعلاً-(تن)

وهنا يتوضح الوزن المفصل للعروضي.

٣- التمهيز: وقد أوضحه الفارابي بعبارات قد يعسر فهمها للوهلة الأولى، وللتوضيح نقول إن التمهيز يعتمد على إحلال الأوتاد محل الأسباب، ونأتي بأبسط حالات توليد الوتد فنقول إن ذلك يتم على مرحلتين، أولاهما هي التضعيف وقد مر ذكره، وثانيتهما هي انزلاق أحد شقي السبب الثقيل المتولد عن التضعيف من مكان إلى آخر مما يولد وتداً أو وتدين. فإذا كان لدينا إيقاع موصل ثلاثي (لالالا) أي (مفعولن) نبدأ بتضعيف أحد الأسباب الخفاف، وليكن الأوسط، فينتج

لدينا (لا لِمَ لا) أي (مفتعلن)، ثم ننقل النقرة الأولى من السبب الثقيل (اللام) إلى بداية الإيقاع فينتج لدينا (لِ لا مَ لا)، وهذا الشكل ماهو إلا (بلى بلى) أي وتدين. ومن هنا نفهم قول صفي الدين الأرموي إن ثلاثة أسباب تعادل وتدين.

أما إذا نقلنا الشق الثاني من السبب الثقيل إلى نهاية الإيقاع فإنه يتولد لدينا (لا لِ لا مَ) وهذا ما هو إلا (لا بلى ل) فهنا يتولد لدينا إيقاع يتألف من سبب ووتد وسبب مبتور، على وزن (فاعلات).

إن مثل هذا التصرف المشروع في علم الإيقاع يبقى غير وارد بالنسبة للشعر، غير أن هذا لا يمنع العروضي من اخذ الإيقاع الجديد وتحديد الجملة الجديدة بتفعيلة توافقها.

وفي كل الأحوال يجب أن نعلم أن الملحنين القدامى قد اخترعوا التمهيز للاقتراب بالإيقاعات من أوزان الأشعار التي لحنوها، وكلها يتضمن الأوتاد مزروعة بين الأسباب والفواصل.

الفصل الثاني

الإيقاع العربي بين التعبير والتدوين

لتوضيح بنية الإيقاع كان لكل عصر، وأحياناً لكل مؤلف، أدواته. فبالنسبة للتعبير بالحركة، بدأ منذ العصر الأموي توقيع الإيقاع بالقضيب من قِبَل المغني أثناء الغناء، وقال صاحب الأغاني إن أول من فعل ذلك سائب خاثر في المدينة.

أما بالنسبة للتعبير المكتوب فرغم قصور الأدوات، كرموز التدوين المعاصرة، عرف العرب كيف يتوصلون إلى التعبير عن بنية الإيقاع بوسائل قد تكون في نظرنا اليوم بدائية ولكنها تدل على ذكاء بالنسبة للعصر الذي استعملت فيه. غير أن أول من دوّن الإيقاع بطريقة مبتكرة وواضحة هو أبو النصر الفارابي.

أولاً - التعبير بأصوات الطيور

وقد استعمل إخوان الصفا هذه الطريقة، فرمزوا:

١ - لإيقاع الرمل الموسيقي بصوت الدراج :

كي كي كي كي

وهذا يماثل الوزن برموزنا العروضية:

لا بلى بلى بلى

وبلغة العروض التقليدي:

فاعلن مفاعلن^١

^١ سنرى في ما سيأتي من بحوث أن هذه هي إحدى حالات إيقاع الرمل، وأن إيقاع الرمل الأصلي لا يختلف عن وزن جملة بحر الرمل في الشعر وهي (فاعلاتن) يليها فاصل مدّ. وبهذا نرى أن الأصلح لهذا الإيقاع من أصوات الطيور هو صياح الديك: إي إي إي .. ولها مدّة في آخرها كما هو معروف.

٢ - كما رمزوا لإيقاع الماخوري، بصياح الفاخنة :

ككوكو ككوكو

وهذا يماثل الوزن برموزنا العروضية:

بلى لا بلى لا

وبلغة العروض التقليدي:

فعولن مفاعيلن

ثانياً - التعبير بالوصف

أول من عبر عن الإيقاع بالوصف هو الكندي. وهي طريقة تبدو معقولة إلا أنها ساذجة بالنسبة لمفاهيمنا المعاصرة، وهي في كثير من الأحيان غامضة لدرجة أن المفسرين المعاصرين يختلفون في مدلولاتها.

ومثال ذلك قول الكندي: "أما الثقيل الأول فتلاث نقرات متواليات ثم نقرة ساكنة، ثم يعود الإيقاع كما ابتدئ به"، و"الثقيل الثاني ثلاث نقرات متواليات ثم نقرة ساكنة ثم نقرة متحركة، ثم يعود الإيقاع كما ابتدئ به"^٢، وقد اختلف الدكتور محمود الحفني مع زكريا يوسف في تفسير ذلك^٣، وسنعود إلى هذا الموضوع عند البحث في الإيقاعات ذاتها حسب رواياتها المختلفة.

^٢ موسيقى الكندي، تحقيق زكريا يوسف ص ٢٢، ٢٣.

^٣ المرجع السابق ص ٢٤، حيث يقول زكريا يوسف، غير محقّ: " لا أعلم كيف يمكن أن تفسر نصوص الكندي على هذه الصورة".

ومثل ذلك قول ابن خرداذبه حسب رواية المسعودي عنه ٤: " فالثقل الأول نقره ثلاثة ثلاثة، اثنتان ثقيلتان بطيئتان ثم نقرة واحدة...وثقل الثاني نقره اثنتان متواليتان وواحدة بطيئة واثنتان مردودتان". وهنا نلاحظ اختلاف الوصف بين الكندي وابن خرداذبه، وسنعود إلى ذلك.

ومثل ذلك قول ابن زيلة عن وصف الموقعين لإيقاع الثقل الأول: "وبهذا رسمه الموقعون بأنه ثلاث نقرات متوالية بزمان واحد" ومن الواضح قصور هذه الطريقة في التعبير، غير أنها تصبح مفيدة عندما تقترن بطرق أخرى من الترميز والتدوين.

ثالثاً - التعبير برموز النقرات

أ - رمز عدد من المؤلفين كإخوان الصفا وابن سينا والأرموي إلى النقرة الساكنة برمز (تَن) وهذه تعادل السبب الخفيف الذي جعلنا رمزه (لا)، ولنقرتين تعادلان سبباً ثقیلاً برمز (تَن) وسميناه (لِم)، وللنقرتين المتصلتين إذا كانت الأولى متحركة والثانية ساكنة برمز (تَنَن) وهذه تعادل الوجد الذي جعلنا رمزه (بلى)، وللثلاث النقرات المتصلة إذا كانت اثنتان منها متحركتين والثالثة ساكنة برمز (تَنَنَن) وهذه تعادل الفاصلة وقد جعلنا رمزها (لِمَلا). وهذه الرموز التي استعملها العرب القدماء لم تخرج عن كونها أخوات رموز علم العروض، ولكن فيها، رغم أنها تمثل باللفظ صوت النقر، بعض التشويش للنظر ولا سيما عندما تتوالى.

كذلك رمز الفارابي إلى النقرة برمز (تن)، إلا أنه كان أكثر تطوراً، رغم أنه عاش قبل فترة نشاط إخوان الصفا بفترة قصيرة، فقد كان هذا

٤ "اللهو والملاهي"، ملحق بـ "كتاب الملاهي واسماها" لأبي طالب المفضل بن سلمة، تحقيق

غطاس عبد الملك خشبة، القاهرة ١٩٨٤ ص ٤٦.

الرمز عنده أقرب إلى التدوين لأنه كان يمدّ عبارة (تن) موضحاً الزمن الذي تستغرقه. وعبر الفارابي عن موقع النقرة بدائرة، والنقرة عنده لا زمن لها، وعن زمن السكون بعدد النقط بين نقرة وأخرى.

وقد اتّبع صفي الدين الأرموي طريقة مشابهة لطريقة الفارابي، ولكنه كان، باستعماله لغة العروض، ولاسيما في تحديد الأسباب والأوتاد والفواصل، أقرب إلى منطلقات إخوان الصفا.

ب - وقد رمز ابن زيلة للنقرة بحرف (ت)، ورمز للسكّنة بالسكون (ه)، وهي طريقة متقدمة. وهكذا نجد ابن زيلة قد دوّن الثقيل الأول حسب روايته له كما يلي:

(ت ه ت ه ت ه ه ه)

كذلك فإن ابن زيلة هو أول من ميّز في الرمز بين النقرة القوية وهي تسمى اليوم (ذم) والنقرة اللينة وهي تسمى اليوم (تك)، وذلك بأن وضع في بعض الحالات فوق التاء شدة (ت) كرمز للنقرة القوية ه.

وعندما وضّح ابن سينا زمان السكون بين نقرتين استعمل طريقة هي في موقع وسط بين الكتابة والرمز فأضاف إلى رمزي تن وتن، رمزين آخرين هما تان، لنقرة يليها سكون يكمل الوتد، وتارن لنقرة يليها سكون يكمل الفاصلة. وجاء بعده الأرموي ليرمز لأزمة السكون بالحروف الأبجدية، فسمّى الزمان بين نقرتي السبب الثقيل، وهو أصغر

ه يعتبر زكريا يوسف أن هذا الرمز هو للنقرة اللينة عند ابن زيلة. وهذا ليس واضحاً تماماً في نص ابن زيلة. والأرجح أن زكريا يوسف يستنتج رأيه من كون ابن زيلة دوّن الإيقاعات بطريقته فجاء أغلبها بدون هذه الشدة، ولما كانت الإيقاعات لا تستغني عن النقرات القوية، فتصور أن الشدة استثناء. ولكن المنطق هو أن تنسجم الشدة مع النقرة القوية، ولاسيما وأن ابن زيلة لم يستعمل الشدة إلا نادراً لأن من الممكن برأيه التصرف بالتبادل بين النقرات القوية واللينة وأزمة السكوت بحرية مطلقة، كما يمكن طي النقرة أو تضعيفها بنفس القدر من الحرية.

الأزمنة، الزمان (أ)، والزمان بين نقرة ساكنة ونقرة تليها الزمان (ب)، والزمان الذي يكمل الوجد بعد نقرة وتليه نقرة أخرى الزمان (ج)، والزمان الذي يكمل الفاصلة بعد نقرة وتليه نقرة الزمان (د).

وفي أيامنا هذه أصبحت الدقة الكاملة والتقيّد بشكل الإيقاع المرسوم من المحتّمات، رغم السماح لضابط الإيقاع بالتشبيعات والتزيينات في الممارسة^٦. كما أصبحت أزمنة السكون تتجاوز أحياناً ما حدده ابن سينا والأرموي.

رابعاً - استعمال لغة العروض التقليدي

في ضوء الرموز (تن، تنن، تننن) المطابقة للسبب والوجد والفاصلة في العروض، لم يكن من الصعب ترجمة الإيقاعات إلى لغة العروض التقليدي أي استعمال التفعيلات المناسبة. ولذلك استعمل ابن سينا وإخوان الصفا التفعيلات العروضية عند توضيحهم للإيقاعات، ولكن أحياناً بشكل يطرح تساؤلات. ففي حين استعمل ابن سينا التفاعيل لإيقاعات نظرية^٧ مستقاة من التنظير اليوناني، لم يبذل مجهوداً يذكر في توضيح الإيقاعات العربية التي كانت معروفة في زمانه. أما إخوان الصفا فقد كانت مراجعهم عربية ولكن استعمالهم لها لم يكن على ما تعارف الناس عليه أو ما يشبهه، فقد قالوا عن الثقيل الأول إنه على وزن (تن تن تن تن تن تن تن تن تن تن) ثم وزنوه عروضياً بقولهم : (مفعولن مف مفاعيلن مف). وهنا يحق للقارئ التساؤل: لماذا لم يقولوا (مفعولتن مفاعيلتن)، هل لعدم وجود هذه التفعيلات في العروض

^٦ "التشبيعات والتزيينات" من تعابير الفارابي.

^٧ نعتقد أنها إيقاعات شعرية وموسيقية يونانية لأنه أخذ علومه عن المترجمات.

التقليدي، أم أن الأمر ينطوي على أشياء أخرى؟ سنعود إلى هذا عند البحث في الإيقاعات العربية القديمة ذاتها، ونوضح مقصودهم.

ومهما يكن من أمر فهذه الطريقة متقدمة نوعاً ما، ومن فوائدها ضبط مدى توافق الإيقاع الموسيقي مع وزن الشعر، ولكن من مساوئها أنها لا توضح مواقع السكتات وأطوالها.

كذلك اتّبع الطريقة العروضية المؤلف المجهول لكتاب "الشجرة ذات الأكمّام" في القرن الحادي عشر الهجري، أي قبل حوالي أربعمئة سنة، وقد أخذ عن صفي الدين الحلي أشهر شعراء عصر الانحطاط.

ومن طرق التعبير العروضية الدوائر، وقد استعمل الأرموي رسم الدوائر بحيث تمثّل الدائرة دور الإيقاع، وقد قسم محيطها حسب تقسيمه لدور الإيقاع إلى أسباب وأوتاد وفواصل، مبيّناً مواضع النقرات والسكتات.

كذلك استعمل التفعيلات بعض محققي المخطوطات مثل الدكتور محمود احمد الحفني عندما ترجم توصيف الكندي للإيقاعات إلى التدوين الموسيقي الغربي من جهة وإلى تفعيلات عروضية من جهة أخرى. ومن ذلك أنه ترجم الثقيل الأول إلى جملة (فَعِلَتَن) والثقيل الثاني إلى جملة (فَعِلَتَان)^٨. ولسنا الآن بصدد مناقشة المحتوى، فلنا فيه رأي آخر، وسنعود إليه عند البحث في الإيقاعات العربية القديمة.

خامساً - طريقة الفارابي في التدوين

يعتبر الفارابي أول من دوّن الإيقاع، وكانت طريقته واضحة. ومن أجل التدوين ضمن مفهومه استعمل الفارابي رمز دائرة صغيرة تمثل

^٨ رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقى للكندي تحقيق محمود احمد الحفني نشرها سليم الحلّو في كتابه "الموسيقى الشرقية، ص ٢٥٠ نقلاً عن المجلة الموسيقية العدد ١١٧، السنة السادسة.

النقرة، وزمنها يساوي الصفر عنده. ولقياس الزمن بين نقرتين وضع عددا من النقاط مُحدداً وحدات الأزمان وراء كل نقرة، حتى يصل إلى النقرة التالية. وبهذا يُعرّف الزمن بعدد النقاط الواقعة بين نقرتين. أما بالنسبة للتعبير اللفظي فقد استعمل عبارة (تن) للدلالة على النقرة. ولكن (تن) هذه تمتد على طول المسافة بين نقرتين فتصبح (تــــن) أي أنه وضع عليها شدة للتعبير عن امتدادها، ويتفاوت طولها حسب الحال. فمثلاً:

تــــن

ورمزها: ه ه

وهذه الصورة تعني نقرتين، زمن كل واحدة منهما يساوي الصفر، يفصل بينهما أربع وحدات زمنية، أما عبارة (تــــن) فتستهلك كل المسافة بين النقرتين. ويجب أن ننتبه هنا إلى أن عدد النقاط هو الذي يحدد الزمن وليس الفراغات بين نقرة وأخرى^٩. وبهذا أمكن له تحديد أنماط الإيقاعات بدقة كافية، على الأقل بالنسبة لبناها وتراكيبها. وقد اتّبع الأرموي طريقة تمزج بين طريقة الفارابي وابن سينا. سادساً - التدوين بطريقة المربعات

وقد ابتكرها الموسيقيون في عصر متأخر، وهي تمثل تقدّماً ملحوظاً حيث أنها ترصد المدى الكلي للإيقاع والمدة الزمنية لنقراته وسكّاته كما تحدد مواقع النقرات القوية واللينة. وبذلك تستكمل عناصر التدوين اللازمة، وتبقى طريقة عربية مائة بالمائة.

^٩ لو كان الفارابي أوضح هذه الناحية لكان وفّر علي كثيراً من الجهد الضائع قبل أن أدركها.

وقد طوّر هذه الطريقة على الأرجح الموسيقار المصري كامل الخلعي في مطلع القرن العشرين ١٠. ودون على أساسها أربعين إيقاعاً معروفاً في مصر آنذاك. وهذا الرأي ينبع من كونه أشار في "كتاب الموسيقى الشرقي" ١١ إلى أنه سبق له في كتابه السابق "نيل الأمانى في ضروب الأغاني" أن استعمل طريقة تعسّر على المبتدئين معرفة إشاراتها الاصطلاحية.

وتعتمد هذه الطريقة على تخصيص مربع كامل (أو خانة) للنقرة الطويلة التي تعادل سبباً (لا) أو تعادل مدة السوداء في التدوين الغربي، وضمن هذا المربع يُكتب نوع النقرة (أي دُم أو تَكْ) أو تُكتب السكّنة التي يُرمز إليها بإشارة زائد (+). أما النقرة أو السكّنة القصيرة التي توافق حرفاً متحركاً واحداً أو ما يعادل ذات السن في التدوين الغربي فيُخصّص لها نصف خانة (أي نصف المسافة الأفقية). وفي حال ورود نقرة ذات مدة مضاعفة أي تعادل البيضاء في التدوين الغربي، وهذا نادر، فتُقسّم إلى مربعين يوضع في الثاني منهما إشارة (+) معبرة عن امتداد النقرة بالسكون.

إن أهم تقدم جاءت به هذه الطريقة هو القياس الدقيق للمسافات بما يناسب المدد الزمنية للنقرات والسكّات، غير أنه يؤخذ عليها استخدام لفظتي (دم) و(تك) كما هما، مع أن السكّنة قد رُمز لها بإشارة (+). وهذه الطريقة جاءت على الأرجح بعد طريقة التحفيظ الشفهي وإشاراته، تلك الطريقة التي طبقها منشدو الموشحات بشكل رافق تحفيظ رقص السماح، حيث كانوا يرمزون للإيقاعات بحركات اليد، فالضربة

١٠ في "كتاب الموسيقى الشرقي" الصادر عام ١٣٢٢ هـ أي حوالي ١٩٠٤ م.

بالكف مقبوضة تعني (دم) وبالكف مفتوحة تعني (تك) وبتلويح الكف في الهواء يرمزون للسكته، ومن ثم برزت الحاجة لتدوينها بشكل قريب من طريقة التحفيظ الشفهي.

وباعتماد طريقة الخلعي، ولكن بمخالفة البنية التي اعتمدها الخلعي لإيقاع المصمودي، دون سليم الحلواني^{١٢} هذا الإيقاع الذي يتألف من ثمانية من أزمنة السوداء، أو ثمانية أسباب، كما يلي:

دم	دم	+	تك	دم	+	تك	+
----	----	---	----	----	---	----	---

وقد استعمل طريقة مشابهة الموسيقار الحلبي توفيق الصباغ^{١٣}، نقلاً عن شيوخ الفن من الحلبيين، ويبدو فيها بعض الاختلاف:

فقد جاء برمز الدائرة (هـ) لتعني (دُم) ورمز الخط العمودي أو الألف (ا) ليعني (تَك) أما السكته فرمز لها بالصفـر (٠)، وهذه الطريقة متقدمة أكثر لاستمالها الرموز، إلا أنها استعاضت أحياناً عن تحديد المسافات الدقيقة المعبرة عن المدد الزمنية للنقرات والسكـتات، بقوس قد يأتي فيربط بين علامتين، كل منهما في مربع، يدل على أن مدتهما معاً تساوي مدة وحدة واحدة من وحدات بقية الإيقاع. وهذا يكفي إذا كان الإيقاع مبنياً على سرعتين فقط وتصبح قاصرة إذا تضمن الإيقاع أكثر من سرعتين. غير أن هذا القصور هو دليل على أن أغلب الإيقاعات العربية مبني على سرعتين فقط مثل الكلام العربي الذي يتألف من متحرك (ل) وسبب (لا).

^{١٢} في كتابه "الموسيقى النظرية"، وهذه البنية تماثل تدوين توفيق الصباغ.

^{١٣} الدليل العام للموسيقى. مع العلم بأن الخلعي كان قد دون هذا الإيقاع كما يلي:

تك	تم	+	تك	+	تم	تم	+
----	----	---	----	---	----	----	---

والغاية في هذا المجال إيضاح الطريقة وليس البحث في صحة هذا التدوين أو ذاك، ولكن هذا المثال يشير إلى اختلاف الموسيقيين، حتى المعاصرين في رواية بعض الإيقاعات.

ومع أن توفيق الصباغ يتقن التدوين بالطريقة الغربية كما تدل تدويناته لألحانه فإنه دَوّن في كتابه المذكور ستين إيقاعاً معروفاً في حلب في أيامه بهذه الطريقة العربية، كما تجاوز الإيقاعات الطويلة التي كان يعتقد بعدم فائدتها. وللتوضيح نبين إيقاع المصمودي كما دَوّنه توفيق الصباغ:

•	ا	•	هـ	ا	•	هـ	هـ
---	---	---	----	---	---	----	----

ولاشك في أن هذه الطريقة أدّت وظيفتها في حفظ الإيقاعات من الضياع، إلا أنها تبقى بدائية نوعاً ما. ومن مساوئها أنها وإن حافظت على الشكل الإجمالي للإيقاع، تطمس معالم جُمله وبالتالي تصعب مقارنة بنية الإيقاع مع بنية الوزن في الشعر المغنّى. ومن هذه الناحية بالذات جاء الصباغ بما زاد الطين بلة إذ أدخل على الطريقة خطوطاً عمودية منقطة تفصل بين أجزاء ثنائية وثلاثية ورباعية من مجموع الإيقاع، متأثراً بطريقة التدوين الغربي، بل ببني الإيقاعات الغربية. وهو وإن كان يقول إن هذه الخطوط لا تؤثر على الإيقاع وليست منه، غير أنه يحبذ تقسيم الإيقاع إلى أجزاء ثنائية وثلاثية ورباعية لمحاكاة الإيقاعات الغربية، وهو بذلك معذور لعدم معرفته بعروض الشعر.

سابعاً - طريقة التدوين الغربي

منذ أوائل هذا القرن تغلغل أسلوب التدوين الغربي للموسيقى، وكرّس هذا الأسلوب المؤتمر الأول للموسيقى العربية المنعقد في القاهرة عام ١٩٣٢. وقد طُبّق هذا الأسلوب بالطبع على تدوين الإيقاعات. وهذا الأسلوب يعتمد على الكتابة من اليسار إلى اليمين، وبذلك ضاعت الصلة بين اللحن والإيقاع من جهة وبين الكلام المغنّى من جهة أخرى، سواء من حيث التوافق اللفظي أو من حيث البنية الإيقاعية. وهذا الأسلوب

على دقته يبقى بعيداً عن حضارتنا وتراثنا، ومع ذلك فقد ربط الإيقاع بالحن، وأدى غرضه في المحافظة على التراث ومحاولة نقله إلى المهتمين في الغرب، ولكن الوقت قد حان لتعريب التدوين عموماً والعودة إلى أصالتنا، لاسيما وأن موسيقانا لم تصل إلى الغرب كما كان يُظن، وذلك لعدم اهتمامه بها.

غير أن هذا الأسلوب في تدوين الإيقاعات لم يؤدّ كل الأغراض في البداية. فالنبرة لم تظهر في بدايات هذا التدوين، واقتصر الأمر على توضيح الزمن للنقرة أو السكتة، دون أن يُحدد ما إذا كانت النقرة قوية أم لينة. وفي البحث الذي قدمه للمؤتمر المذكور الشيخ على الدرويش وهو حجة المقامات والإيقاعات في عصره، اضطرّ إلى أن يكتب فوق كل علامة موسيقية تحدد زمن النقرة كلمة (دم) أو (تك) أو (مه) وهي استمرار لكلمة (دم) وتشير إلى نقرة مجاز، أو (كه) وهي استمرار لكلمة (تك)، لتمييز مدى قوة النقرة ^{١٤}.

وفي وقت لاحق اهتدى الشيخ علي إلى حل لهذه المسألة فجعل ساق العلامة الموسيقية إلى الأعلى لتمثّل النقرة القوية (دم) وجعل الساق إلى الأدنى لتمثّل النقرة اللينة (تك)، وتبعه في ذلك ابنه نديم الدرويش في تدوين إيقاعات الموشحات كما وردت في كتاب "من كنوزنا". وسار على نهجه آخرون مثل جميل بشير (العراق) فدوّن في كتابه "تعليم العود" ٢٦ إيقاعاً. وعكس اتجاه موسيقيون آخرون منهم الحاج هاشم الرجب عندما حاول تدوين الإيقاعات القديمة حسب رواية الأرموي، ومنهم البحاثة الحلبي مجدي العقيلي الذي دوّن في سلسلة كتابه "السماع

^{١٤} كانت العرب تميز بين النقرات اللينة والأكثر ليونة، التي سماها الفارابي "الإشمام". وما يزال الأتراك يفعلون هذا، ولكن العرب اقتصروا في أيامنا هذه على التمييز بين القوية واللينة فقط.

عند العرب" (خمسة مجلدات) عدداً كبيراً من الإيقاعات، فقلب الصورة أيضاً بأن جعل ساق العلامة المتجه إلى الأدنى ممثلاً للنقرة القوية والمتجه إلى الأعلى ممثلاً للنقرة اللينة.

وفلسفة ذلك حسب طريقة الشيخ علي كما أراها هي أن العلامة الموسيقية التي تُدَوَّن على الأسطر المنخفضة تُجْعَل ساقها إلى الأعلى، وتلك التي تُدَوَّن على الأسطر المرتفعة تُجْعَل ساقها إلى الأدنى، وهذا يتناسب مع كون النقرة القوية هي بدرجة صوتية أغلظ من اللينة التي هي أكثر حدة. أما فلسفة الآخرين كما أراها فهو تمثيل حركة ضرب النقرة على الدف.

وأعتقد جازماً أن الشيخ علي الدرويش عندما ابتكر هذه الطريقة تفوق على المدونين الأوربيين أنفسهم، حيث لا يعرف الغربيون هذه الطريقة، وإنما يضعون فوق العلامة ذات النبرة القوية إشارة مخصوصة تشبه القبّعة (^).

ولتمثيل التدوين الغربي على طريقة الشيخ علي الدرويش، ننتقي حالة إيقاع (يورك)، حيث يُقرأ كما يلي (من اليسار إلى اليمين) :



اس تك دم تك تك دم

وهو يعادل بلغة العروض التقليدي، بغض النظر عن النبرة والسرعة الكلية للإيقاع، وزن:

مفعولن مفعو(لن)

ثامناً - طريقتنا العربية للتدوين

في البحث الذي نشرناه في كراس " طريقة عربية لتدوين الموسيقى العربية" عرضنا الطريقة بتفصيل كاف. وهذه الطريقة بالنسبة للإيقاع تعتبر بسيطة قياساً على تدوين الألحان. ونسرد في ما يلي خلاصة الطريقة مع التركيز على ما يخص الإيقاع:

- ه رمز للنقرة القوية (دم) بدائرة أي
 - ء وللنقرة الخفيفة (تك) بهمزة أي
 - ~ والسكته بإشارة تمثلها أي
- أما الزمن:

- فعندما يكون الرمز بلا إشارة فهو يعادل السوداء (ربع صوت).
- وإشارة الضمّ تضاعفه فيصبح معادلاً للبيضاء (نصف صوت):

ه ، ء ، ~

- وإشارة الفتح تتصّفه فيصبح معادلاً ذات السن (ثمن الصوت):

ه ، ء ، ~

- وإشارة التتوين تتصّف ثمن الصوت أي (١/١٦) وتعادل ذات السنين:

ه ، ء ، ~

ولا نحتاج إلى أكثر من ذلك لتدوين الغالبية العظمى للإيقاعات. وفي حالت نادرة ولاسيما في الإيقاعات السودانية ترد الثلاثية، وهي ثلاث نقرات في زمان نقرتين. فهذه نضعها ضمن قوسين مسبوقين برقم ٢ أي:

[٥ ٥ ٥]

مما سبق يتضح مدى بساطة الطريقة، فليس ثمة أكثر من ثلاثة رموز للعلامات يسهل حفظها، أما إشارة الضم على العلامة فنعني بها "ضمّ" مثيله إليه أي مضاعفته، وأما إشارة الفتح فنعني بها "فتح" العلامة أو شقّها أي تنصيفها.

ومن أهم مزايا هذه الطريق الدقة الكاملة، بالإضافة إلى إلغاء السطور والمربعات والأقواس والشروح المرافقة.

تاسعاً - من لغة الموسيقى إلى لغة العروض:

يعتمد تدويننا بالطبع على ما أمكننا الحصول عليه من إيقاعات مدوّنة بإحدى طرق التدوين، ولاسيما بطريقة الفارابي وطريقة المربعات وطريقة التدوين الغربي التي انتشرت مؤخراً.

وقد جرت عادة الموسيقيين في أيامنا على تقطيع الإيقاع إلى ثنائيات وثلائيات ورباعيات، وذلك على الأسلوب الغربي. ولكن هذه الطريقة تطمس معالم بنية الإيقاع العربي. أما نحن فإننا ندرس الإيقاع ونقطّعه على أسلوب تقطيع الشعر إلى جُمْل أي تفعيلات، وبعد عدة تجارب نصل إلى أنسب تقطيع يمكن من خلاله محاكاة الإيقاع باللفظ الموزون. ومن خلال التجارب تبين لنا أن الإيقاعات البطيئة لا تتبين بنيتها الحقيقية بسهولة لأن البطء الشديد يجعل الذاكرة السمعية للمستمع تقصّر عن استيعاب الإيقاع بكامله.

وهنا اهتدينا إلى أسلوب تسريع الإيقاع، أو حثّه حسب تعبير الفارابي، وبهذا تتكشف البنية تماماً.

ولنأخذ مثلاً: بتطبيق طريقتنا في التدوين على إيقاع المصمودي السابق ذكره كما دوّنه توفيق الصباغ وسليم الحلّو (وهناك روايات متعددة لهذا الإيقاع وغيره) ظهرت لدينا الصورة التالية:

المصمودي : ه ه ~ ع ه ~ ع ~

والرموز تعني: دم دم أس تك دم أس تك أس
والوحدة فيه تتألف من أرباع الصوت، فهو من ثمانية أرباع. ويقسمه
الموسيقيون عادةً إلى قسمين كل منهما يتألف من أربعة أرباع.
إلا أن هذا الإيقاع بلغة العروض يمكن أن يُمثَّل كما يلي:

مفعو(لا)تن مفعو(لا)تن

وما هو داخل قوسين يساوي السكتات.

ولكن الحقيقة هي أن بنية هذا الإيقاع لم تتكشف من خلال هذا
الشكل من المطابقة. إن طريقتنا المبتكرة في الحث، أي مضاعفة
السرعة أو تصنيف الزمن، تؤدي في بعض الأحيان إلى نتائج مذهلة
من حيث توضيح البنية الحقيقية للإيقاع.

فتتصيف المدة أو مضاعفة السرعة يختصر السكتات ويلحق كل
سكتة بالعلامة التي تسبقها دون أن تتأثر البنية الكلية للإيقاع. وهكذا فإن
إيقاع المصمودي يصبح بعد مضاعفة سرعته:

المصمودي الحثيث : ه ه ع ه ع

وهنا نراه يساوي: بلى بلى لا

أي أنه يساوي: مفاعلاتن

وهي الجملة الثانية من البحر المضارع في الشعر. إنه أمر يكاد لا
يُصدّق.

الفصل الثالث

التنظير العربي

البحث الأول

نظرة عامة

في هذا الفصل سنتعرض مقولات الفلاسفة والمؤلفين العرب القدماء في نظرية الإيقاع. وتتطوي هذه المقولات على اختلافات واسعة بين المؤلفين لدرجة أنه أصبح محققو المخطوطات هم الفلاسفة الجدد الذين يعبرون عن قناعاتهم بما فهموه من هذا المخطوط أو ذاك. ويقول زكريا يوسف محقق عدد من المخطوطات في مجال الموسيقى: "ونظرية الإيقاع عند العرب، أو علم الإيقاع كما يسميه المؤلفون، هو من أكثر المواضيع ارتباكاً في المصنفات الموسيقية القديمة"^١.

ولكن هذه الاختلافات يجب أن تكون حافزاً للإستقصاء بدلاً من ترك الأمر في طي النسيان، ونرى أنه لامناص من التصدي لهذا الموضوع من قبل الباحثين المعاصرين ومحاولة توضيح ما غمض منه، والتوفيق بين ما قد يلوح من مواطن الخلاف، فقد وجدنا أن الكثيرين من محققي المخطوطات لم يقلّ إسهامهم في إرباك الموضوع عن المؤلفين القدامى. وفي يقيني أن أول من كتب في الإيقاع من العرب والمسلمين عموماً هو الخليل بن أحمد الفراهيدي، واضع علم العروض، المتوفى عام ٧٩١ م، وكان مخضرم العصرين الأموي والعباسي. ولم يكن فيلسوفاً بل لغوياً وعالماً بالقرآن والحديث. ومن المؤسف حقاً أن تضيع مؤلفاته

١ في تحقيقه لكتاب "الكافي في الموسيقى لابن زيلة، وهذا الرأي يقول به ابن زيلة نفسه.

في "النغم" و"الإيقاع"، وما أظنه في مجال الإيقاع إلا كان جد قريب من الناحية العملية التطبيقية من علم العروض، وذلك ضمن إطار نظري واضح يرتبط بعلم العروض الذي وضعه. وكثيراً ما وجدت نفسي أحاول اقتفاء أثر الخليل لاعتقادي بأن علم العروض وعلم الإيقاع واحد، وإن كان علم الإيقاع أوسع وأشمل، ولو أُتيح للعلمين باحث واحد بعد الخليل لأمكن توحيد مصطلحاتهما بكل بساطة، وبالتالي توحيدهما كعلم واحد ٢.

وأول من وصلت إلينا كتاباته هو الكندي (٨٠١ - ٨٦٥ م) وقد عاصر المأمون، الذي امتدت خلافته بين ٨١٤ - ٨٣٣ ميلادية، وقد كتب رسالة في الإيقاع لم يقدر لها الحياة، إلا أن مخطوطه "رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقى" قد عاش، ويتضمن وصفاً للإيقاعات العربية، ولكن بدون إطار نظري. وقد حقق الرسالة باحثان موسيقيان

٢ من النقاط التي تحضرنا في تناقضات المصطلحات بين علم العروض وعلم الإيقاع:

أ - تعبير "الفاصلة"، فهي في علم العروض مقطع على وزن (لَمَل)، بينما هي في الإيقاع، وحسب تعبير الفارابي، هي زمان سكون يفصل بين دوري الإيقاع، وإزالة الالتباس استعملنا بالنسبة للإيقاع عبارة "الفاصل"، وهي عبارة استعملها ابن سينا أحياناً.

ب - تعبيراً "الثقيل" و"الخفيف"، فهما في العلمين متعاكسا المعنى. فـ "السبب الثقيل" سَمَاه العروضيون بهذا الاسم وهو مقطع على وزن (لَمْ) والسبب الخفيف هو مقطع على وزن (لا). بالطبع لا لزوم للسبب الثقيل في علم العروض لأنه جزء من الفاصلة، إلا أن وجوده في الإيقاعات بكيان مستقل جعل بعض المؤلفين الموسيقيين القدماء يتبنون نفس التسمية لعلم الإيقاع، فنقلوا التناقض إلى علم الإيقاع نفسه، ذلك أن من المصطلحات الراسخة في علم الإيقاع عند المؤلفين من فلاسفة وموسيقيين منذ الكندي والفارابي، أن "تخفيف" الإيقاعات يتم، حسب تعبير الفارابي، بالتقريب بين نقرات الإيقاع الثقيلة، كما أن "النقرة الثقيلة" تعني تلك التي يليها زمان سكون طويل نسبياً (وليس كما قد يُظن أنها النقرة القوية). وعلى هذا فكان الأحرى أن يعتبر علم الإيقاع "السبب الثقيل" سبباً خفيفاً، والسبب الخفيف ثقيلاً. أما في العروض فلا لزوم له أصلاً.

معروفان هما الدكتور محمود الحفني وزكريا يوسف. وللأسف اختلف الباحثان في تفسير وصف الكندي فجاءا بنتائج مختلفة إلى حد بعيد، وسنعود إلى ذلك عندما نتطرق إلى الإيقاعات ذاتها، حيث نوضح آراءنا المستتبطة من مقارنات مقولات جميع المؤلفين على صعيد الإيقاع الواحد.

يلي ذلك وصف للإيقاعات العربية جاء على لسان ابن خرداذبه (٨٢٠ - ٩٠٤ م)، مؤلف: المسالك والممالك، المتوفى عام ٩١٣ ميلادية، وكان نديماً للمعتمد بالله، وقد أورد هذه الرواية المسعودي، الذي عاصر الفارابي وتوفي عام ٩٥٧ ميلادية، وذلك في كتابه "مروج الذهب ومعادن الجوهر".

وقد روى المسعودي أن الخليفة المعتمد سأل ابن خرداذبه : فما منزلة الإيقاع وأنواع الطرائق وفنون الغناء؟ فقال: " .. إن منزلة الإيقاع من الغناء منزلة العروض من الشعر، وقد أوضحوا الإيقاع ووسموا به بسماتٍ ولقبوه بألقاب، وهو أربعة أجناس: الثقيل الأول وخفيفه، والثقل الثاني وخفيفه، والرمل الأول وخفيفه، والهزج وخفيفه". وما يلفت النظر في هذا القول استعمال مصطلح الأجناس، واعتبار الثقيل الأول والثاني جنسين مختلفين، واعتبار الإيقاعات العربية الثمانية تعود إلى أربعة أجناس. ليس هذا بالكثير ولكنه هام.

وأقدم وأدقّ تنظير عربي متكامل للإيقاع وصل إلينا، جاء على لسان أبي النصر الفارابي المتوفى في دمشق عام ٩٥٠ ميلادية، كما كان الفارابي أول من دون الإيقاعات العربية القديمة، وذلك في "كتاب الموسيقى الكبير" الذي حققه غطاس عبد الملك خشبة، وهو الذي حقق بعد ذلك عدداً من المراجع المماثلة فناقضها في شروحه لها وناقض

نفسه، لرسوخ بعض مفاهيم الفارابي في ذهنه كما فهمها، ونسيانه بعضها. لم يربط الفارابي الإيقاع بعلم العروض وإنما عالجه من منطلقات موسيقية بحتة، غير أن تدويناته للإيقاعات العربية القديمة تتيح استنباط الجمل العروضية المكونة لها، وهو أمر سوف نعالجه في ما سيلي من بحوث.

ومن السلاسة بمكان مقولات **إخوان الصفا**، الذين نشطوا في النصف الثاني من القرن الرابع الهجري (٩٦٧ - ١٠١٧ م)، أي بعد وفاة الفارابي بعدة عقود، وذلك بين أواخر القرن العاشر وأوائل القرن الحادي عشر الميلادي، أي أنهم كانوا معاصرين للطبيب الفيلسوف ابن سينا. وقد كتبوا في "الرسالة الخامسة في الموسيقى" عن الإيقاع، وحددوا بوضوح أن أصول الوزن الشعري والإيقاع واحدة، وعبروا عن الإيقاعات العربية القديمة بتفصيلات عروضية. ولم تكن هذه التفصيلات دقيقة تماماً كما سنرى.

أما ابن سينا (٩٨٠ - ١٠٣٦ م)، فقد كان من أوائل كتاباته على ما يبدو "رسالة في الموسيقى" وهي من طبع مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيدر آباد موجودة في المكتبة الوطنية بحلب، وقد حققها قوم غير مختصين وتستحق إعادة نظر. غير أنه فيما بعد كتب ضمن مجلدات كتابه الموسوعي "الشفاء" جزءاً خاصاً بالرياضيات، فرّع منه كتاب "جوامع علم الموسيقى". وقد حققه زكريا يوسف.

ويعتبر غطاس خشبة^٣ أن ابن سينا أول من ربط الإيقاع بعروض الشعر، وهذا الزعم في رأينا غير دقيق حيث أن من سبق ابن سينا أو عاصره على الأقل وهم **إخوان الصفا** قالوا بهذا الربط بوضوح. كما أن

٣ الشجرة ذات الأكمام، ص ٨٦، الحاشية.

ابن سينا لم يربط الإيقاع بالعروض إلا من بعض الجوانب، منها أنه استعمل التفعيلات في كثير من الأحيان توضيحاً لبنية بعض الإيقاعات، وهذا استعمال للأدوات لا أكثر، كما أن تطرقه للعروض، بفصل مستقل عن بحثه في الإيقاع، كانت محاولة من وجهة نظر موسيقية - رياضية، أقل ما يقال فيها إنها لا تُرضي أيَّ عالم بعروض الشعر. ومع ذلك يكفي أنه استعمل التفعيلات، ومنها تفعيلات مقبولة ولا يتضمنها العروض التقليدي، وهذا معناه رسوخ مفهوم الجملة العروضية عنده سواء بالنسبة للإيقاع أو الشعر.

إلا أن تلميذ ابن سينا أبا منصور الحسين بن زيلة، المتوفى عام ١٠٤٤ ميلادية، كان له رأي طريف يبتعد عن العروض ويؤكد على مجموع الزمن الكلي على أساس عدد الوحدات. ومع أن ابن سينا ذكر بالنسبة لأكثر الإيقاعات التي استعرضها مجموع وحداتها الأصلية، أي بدون الفاصل الذي يليها، إلا أنه لم يجعل هذا العدد المعيار الوحيد وإنما ركّز على البنية. ونظرية ابن زيلة كما تشبث بها تعتمد على العدد الكلي لوحداث الإيقاع مع إتاحة المجال لجميع التصرفات الممكنة في البنية ضمن هذا العدد، فهي نظرية تشبه تماماً نظرية الغرب التي سادت في أيامنا بين الموسيقيين، وقد تضمنها كتابه "الكافي في الموسيقى" من تحقيق زكريا يوسف.

تلا ذلك كتابات صفى الدين الأرموي، (١٢١٦ - ١٢٩٤ م) الذي عاصر سقوط بغداد على يد هولاكو عام ١٢٥٨، وكان مطرب المستعصم بالله آخر الخلفاء العباسيين ثم مطرب هولاكو نفسه، وهي كتابات يعتدّ بها فقهاء الموسيقى كثيراً، وقد وصلنا منها كتابان أولهما "الأدوار" الذي حققه اثنان أحدهما غطاس عبد الملك خشبة في مصر -

وهو محقق "كتاب الموسيقى الكبير" للفارابي - وقدمه وعلق عليه الدكتور محمود أحمد الحفني، وثانيهما هو الحاج هاشم الرجب في العراق. والكتاب الثاني هو "الرسالة الشرفية في النسب التأليفية" وقد حققه الحاج هاشم الرجب أيضاً. وقد ربط الأرموي الإيقاع بالعروض على مستوى المقاطع العروضية أي السبب والوتد والفاصلة، وأحياناً على مستوى الجمل العروضية أي التفعيلات.

وأخيراً ظهر في عصر الانحطاط كتاب اسمه "الشجرة ذات الأكماء الحاوية لأصول الأنغام" لمؤلف مجهول كتبه في القرن الحادي عشر الهجري أي السابع عشر الميلادي، وحققه غطاس خشبة ود. إيزيس فتح الله، وتضمن فصلين في الضروب أي الإيقاعات. وقد أشار المحققان إلى أن هذا المؤلف أخذ عن كتاب "الميزان في علم الأدوار" لصفى الدين الحلّي الشاعر المتوفى عام ٧٥٠ هـ أي ١٣٤٩ م. وهو يتضمن تنظيراً مفيداً يربط بالعروض. وصفى الدين الحلّي يربط أيضاً بين العروض والإيقاع، يدل على ذلك قوله ٤:

وبعد فاسمع يا صحيح الفهم

أرجوزةً يسيرةً في النظم

فيها موازين الكلام المنتظم

ووزن زخمت الضروب في النغم

وسنستعرض في البحوث التالية أهم مقولات العرب القدماء في

التنظير للإيقاع.

٤ انظر أيضاً "الشجرة ذات الأكماء"، ص ٨٦، الحاشية.

البحث الثاني

تنظير الفارابي

يعتبر تنظير الفارابي أقوى تنظير وأكثره تفصيلاً ودقة في هذا الموضوع. وقد تناول "كتاب الموسيقى الكبير" موضوع الإيقاع الموسيقي في بحثين متباعدين، أحدهما نظري، والآخر نظري وعملي يضيف إلى القسم الأول مقولات هامة، ثم يتطرق إلى الإيقاعات المتداولة. وسنحاول هنا أن ندمج المقولات النظرية في البحثين، ونفصل القسم العملي البحث لنستعرضه مع بقية الروايات عن الإيقاعات العربية القديمة في الفصل الخاص بذلك.

وفي عرضنا للنظرية عملنا على اختصار مقولات الفارابي من جهة، وإعادة ترتيبها من جهة أخرى، وأدخلنا في صلب المقولات نوعاً من الشرح والتفسير باستعمال تعابير تختلف عن تعابير أحياناً في محاولة لتوحيد لغة الإيقاع ولغة العروض حيثما أمكن ذلك، وبحيث تصبح أفكار الفارابي مفهومة بالنسبة للأدباء والشعراء والعروضيين وتبقى مفهومة بالنسبة للموسيقيين. أما بالنسبة للتدوين عند اللزوم، فقد استعملنا طريقتنا العربية في التدوين لدقتها ووضوحها وقربها من أساليب التدوين السائدة اليوم.

وفي ما يلي سنحاول تلخيص مقولاته.

١ - النقرة والزمن

انطلق الفارابي من قياس الزمن الذي يفصل بين النقرات، معتبراً أن النقرة لازمن لها، أي تساوي الصفر، والزمن هو لما يفصل بين نقرة ونقرة.

أما الوحدة الزمنية فهي الزمن الذي لا ينقسم، وعدم الانقسام هذا هو افتراضي، وهو الزمان الأقل بين النقرتين بحيث لا تقع بينهما نقرة أخرى ينقسم الزمن بها.

والنقرة هي في مراتب ثلاث: القوية، والمتوسطة، واللينة. فالقوية تشبه التدوين في اللسان العربي (تن) ويسمىها الناس في زماننا (دم)، وأما المتوسطة فيسمىها الفارابي "الإشمام" ويعني بذلك إظهار النقرة إظهاراً خفيفاً، وكانت الناس تسميها "المسحة" وتسمى في زماننا (تك)، وأما اللينة فيسمىها الفارابي "الرؤم"، وهو "أن تروم النقرة بتوضيح موقعها لكي يَفطن إليها" لا أكثر وكانت الناس تسميها "الغمزة". ولم يعد العرب يعنون بالتمييز بين النقرة المتوسطة والنقرة اللينة في التدوين وإنما يدوتونهما (تك) توحيداً، وإن كان ضابط الإيقاع يستعمل اللينة ارتجالاً لتحديد محطات السكتات إذا طالت. ومن المعروف أن النقرة القوية تؤخذ من وسط الدف، وهو آلة الإيقاع العربية، وأن النقرة المتوسطة تؤخذ من موقع أقرب إلى طرف الدف، وأما الرؤم أو الغمزة فما هي إلا نقرة تكاد لا تُسمع لتوضيح موقع السكّة في آخر الإيقاع وتسمى نقرة المجاز، وتؤخذ من الطرف الأقصى للدف.

ومن المؤسف أن الفارابي الذي دَوّن الإيقاعات تدويناً يكاد يصل في دقته إلى مستوى التدوين المعاصر، فوضع رموزاً لأبعاد النقرات في الإيقاعات ومواقعها ومُددها، كما عرّف النقرات بمدى قوتها، لم يضع

في تدوينه نوع النقرة في كل إيقاع، أي ما إذا كانت قوية أم متوسطة أم
لينة ٥.

وفي مكان آخر ميّز الفارابي بين النقرة الثقيلة والخفيفة. فالثقيلة هي
ما طال زمن السكوت وراءها، والخفيفة هي ما قصر وراءها.
ويضيف الفارابي: "والنقرة التي تعقبها وقفة تسميها العرب النقرة
الساكنة، والتي لا تعقبها وقفة ولكن تعقبها حركة إلى نغمة أخرى
يسمونها النقرة المتحركة".

ومن أهم ما أضاف: "ومتى كان الإيقاع تعقب نقراته وقفات سموه
الجنس.. ومتى كان الإيقاع من نقرات متحركة سموه المحثوث".

٢ - الموصّل والمفصّل

ولعل أبرز معالم التنظير لدى الفارابي، وأعتقد أنه كان السباق في
هذا، هو التمييز بين الإيقاع الموصّل والإيقاع المفصّل. وهذه مسألة في
غاية الأهمية وأعتقد أن قلّة من أهل الصنعة قد فهموها، وحتى من
فهمها لم يستطع أن يدرك أبعادها.

فالموصّل هو ما كانت الأزمنة بين نقراته متساوية. وهذه الأزمنة
المتساوية قد تكون أقل الأزمنة، أو مضاعفات أقل الأزمنة. وللتوضيح
نمثّلها بمجموعة أسباب متوالية (لالالا) أي (مفعولن) أو (لالالالا) أي
(مفعولاتن). وقد بحثنا في ذلك عند دراسة أوزان الشعر، ولولا
الفارابي، ذلك الموسيقار والفيلسوف العظيم، وشروحه التنظيرية في
الإيقاعات الموسيقية لما استطعنا حل أسرار الأوزان الموصّلة

٥ وكذلك لم يفعل ذلك المنظّرون العرب الآخرون، باستثناء ابن زيلة أحياناً، ولكن هذا حدّد
قوتين فقط للنقرة، كما أنه كان يسمح بتبادل المواقع بينهما. والأرجح أن العرب اهتموا بموقع
النقرة وكونها متحركة أو ساكنة، ثقيلة أو خفيفة، وتركوا الحرية في القوة واللين.

المستحدثة في الشعر، والأوزان التي يتداخل فيها الموصّل والمفصّل ولاسيما أوزان الموشحات الأندلسية، وعلى الأخص تلك التي ظل الناس عصوراً يعتبرونها مضطربة الأوزان وهي ليست كذلك ^٦.

أما المفصّل فهو ما كانت الأزمنة* بين نقراته متفاضلة، أي تتناوب فيها الأزمنة الطويلة والقصيرة بين النقرات. وهكذا يمثل الوند (بلى) والفاصلة (لَمَلَا) أزمنة متفاضلة ^٧.

وسوف نستعرض في ما يلي الإيقاعات النظرية ^٨ كما صنفها الفارابي.

(أ) الإيقاعات الموصّلة

يعتبر الفارابي الإيقاعات الموصلة في زمرة إيقاعات الهزج. وهي مصنفة عند الفارابي حسب السرعة:

(١) فمنها "سريع الهزج"، وهو نقرة نقرة لا يمكن أن يتسع الزمن بينهما لنقرة ثم يعاد الدور. ونرى أنه يمكن أن يُدَوّن:

(٢) هَ هَ

فوزنه: لِمَ

(٢) ومنها "خفيف الهزج" وهو نقرة نقرة يمكن أن يتسع الزمن بينهما لنقرة. ونرى أنه يمكن أن يُدَوّن كما يلي:

(٤) هَ هَ هَ هَ

^٦ انظر كتابنا "أوزان الشعار" والفصل الرابع من الباب الثاني من هذا الكتاب

^٧ كم كنت أتمنى أن أسمى السبب والوند والفاصلة في علم العروض أجناساً، فهذه التسمية تنسجم مع مصطلحات الإيقاع، بل تنسجم مع مصطلحات النغم أيضاً حيث يمثل الجنس في النغم جزءاً من المقام الموسيقي يقل أو يزيد قليلاً عن نصفه، ويتميز عن غيره بالأبعاد، أي مدى الحدة، بين نغماته.

^٨ سنأتي على ذكر الإيقاعات المستعملة من قبل ضاربي الإيقاع (الموقعين) في الفصل الأول من

الباب الثاني من هذا الكتاب.

واختصاراً: (۲) ۵۷

فوزنه: لا لا

(٣) ومنها "خفيف ثقيل الهزج" وهو نقرة نقرة، بينهما ما يتسع لنقرتين. وبهذا نرى أنه يمكن أن يدوّن كما يلي:

$$\sim \sim \sim \sim \sim \sim (7)$$

واختصاراً: (٦) ٥ ٤

فوزنه: لا (ج) لا (ج)

(٤) وهناك "ثقل الهزج" وهو نقرة نقرة بينهما ما يتسع لثلاث نقرات. ونرى أنه يمكن أن يدون كما يلي:

$$\begin{matrix} \sim & \sim & \sim & \sim & \sim & \sim & \sim \\ \sim & \sim & \sim & \sim & \sim & \sim & \sim \end{matrix} \quad (7)$$

واختصاراً (٤) ٥-٤-٥

فوزنه: $\gamma(\gamma) \gamma \gamma$..

على أن الفارابي يذكر أن ما هو مستعمل منها (في عصره) هما الثاني والثالث، أي خفيف الهزج وخفيف ثقيل الهزج^٩، وكلاهما يُسميان الهزج. وسنعود إلى إيقاع الهزج عند البحث في الإيقاعات العربية الثمانية القديمة^{١٠}.

١ كانت العرب تصنف الإيقاعات حسب السرعة إلى ثقيل، ثم خفيف الثقيل، ثم ثقيل الخفيف، ثم الخفيف. ولهذا فإيقاع سريع الهزج هو إيقاع نظري بحت حيث أوضح الفارابي أنه لم يكن مستعملاً في زمانه. ولكننا سنرى أنه قريب من مما سماه ابن زبلة بالماخوري أو هو نفسه، وهذا الاسم في هذه الحالة مشتق من الماخور، وليس من مَخَرَّ كما تمخر السفينة العباب، وهي أصل اشتقاق الماخوري، الذي هو خفيف الثقيل الثاني على شبه إجماع كبار المؤلفين العرب القدماء.

١٠ ولكن يجدر هنا التنويه بأن هذا الإيقاع بعيد عن بحر الهزج في الشعر، والذي يوزن على مفاعيلن.

ب) الإيقاعات المفصلة

أما الإيقاعات المفصلة فصنفها الفارابي في أجناس، وهي المفصل الأول والثاني والثالث والرابع. والمهم أنه يوجد وراء كل منها الفاصل ١١، وهو زمان سكون يفصل بين كل دور إيقاع وآخر، ولا بد من أن يزيد على أي زمان يفصل بين نقرات الدور الواحد.

والمفصل الأول يصنف إلى :

١- **سريع المفصل الأول** وأزمنته تتوالى نقرتين نقرتين لا يمكن بينهما نقرة، فالحد الأدنى لفاصله زمان يتسع لنقرة. ونرى أنه يمكن أن يدوّن كما يلي:

(٣) هَ هَ ~

فوزن:

ومن حيث النتيجة: بلى

وهذا هو الوجد: حيث تمثل الألف المقصورة الفاصل الذي هو زمان السكون.

٢ - **خفيف المفصل الأول** وأزمنته تتوالى نقرتين نقرتين يمكن أن يتسع الزمن بينهما لنقرة أي أنه أبطأ، والفاصل أطول من ذلك الزمن. وفي حال أسرع وزن وأقصر فاصل نرى أنه يمكن أن يدوّن كما يلي:

(٥) هَ هَ ~ ~

واختصاراً: (٥) هَ هَ ~

١١ في الأصل قال الفارابي: الفاصلة. والفاصلة كما عرفنا في علم العروض هي مقطع على وزن (لَمَلَا)، بينما هي عند الفارابي أطول زمان سكون في الإيقاع. ونظراً لأن استعمال مصطلح واحد لمفهومين مختلفين في بحث يربط بين أوزان الأشعار وأوزان الألحان يصبح مشوشاً للقارئ فإننا سنستعمل عبارة الفاصل للمصطلح الإيقاعي في مفهوم الفارابي، تمييزاً له عن مصطلح الفاصلة الذي تعارف عليه الناس في علم العروض. ومن المصادفات الهامة أن ابن سينا استعمل لهذا المصطلح عبارة الفاصل أحياناً.

فالوزن هو: لَاب(لى)

أي: فاع(لن)

وهي جملة البحر المتدارك في الشعر، والجملة الثالثة من بحر الرمل أيضاً.

٣ - خفيف ثقيل المفصل الأول وأزمنته تتوالى نقرتين نقرتين يمكن أن يتسع الزمن بينهما لنقرتين، والفاصل أطول. وفي حالة أسرع وزن وأقصر فاصل نرى أنه من سبعة أثمان ويمكن أن يدون كما يلي:

(٧) ٥ ~ ٥ ~ ٥ ~ ~

واختصاراً: (٧) ٥ ~ ٥ ~

فالوزن هو: لَاب(لى) لا

أي: فاع(لن)

وهي جملة بحر الرمل في الشعر.

٤ - ثقيل المفصل الأول وهو نقرتان نقرتان يتسع الزمن بينهما لثلاث نقرات. وفي حال أسرع وزن وأقصر فاصل نراه من تسع أثمان، ويمكن أن يدون كما يلي:

(٩) ٥ ~ ٥ ~ ٥ ~ ~

واختصاراً: (٩) ٥ ~ ٥ ~ ~

فالوزن: لا(لا) ب(لى) لا

أي: مس(تف)ع(لاتن)

ويذكر الفارابي أن المستعمل من هذه الثاني والثالث، أي جملتا (فاعلن) و(فاعلاتن)، وأن أهل زمانه يسمون الاثنتين معاً (خفيف الرمل).

وهنا نلاحظ أن إيقاع خفيف الرمل المستعمل في زمان الفارابي يشبه تماماً وزن جملة بحر الرمل في الشعر سواء جاءت على شكل (فاعلاتن) أو (فاعلن)، لأن فاعلن في هذه الحال ترد كبديلة في كل من عروض الرمل وضربه، وإن كانت وحدها هي جملة البحر المتدارك. أما الجملة التي اعتبرها من وجهة النظر الموسيقية على شكل (مستفعلاتن) واعتبرها "ثقل المفصل الأول" فهي الجملة المميزة للبحر المنسرح في الشعر.

والمفصل الثاني

هو إما متساوٍ وثلاثي وإما متفاضل ثلاثي^{١٢}.

١- فالمتساوي الثلاثي يقسم أيضاً إلى:

سريع المتساوي الثلاثي: وفي حال أسرع وزن وأقصر فاصل نجده من أربعة أثمان ويمكن تدوينه كما يلي:

(٤) ه ه ه ه ~

واختصاراً: (٤) ه ه ه

فوزنه: فَعِلْن

فهو على وزن الفاصلة في العروض أي بحر الخبب في الشعر.

خفيف المتساوي الثلاثي: وفي حال أقصر فاصل نراه من سبعة أثمان ويمكن تدوينه كما يلي:

^{١٢} هنا نجد من الضروري تفسير معنى الثلاثي عند الفارابي لكيلا يلتبس مع ما يسمّى بالثلاثي في أيامنا. فالفارابي يقصد أن الإيقاع يتألف من ثلاث نقرات هي التي تميز الإيقاع، وتختلف الثلاثيات حسب اختلاف أزمنة السكوت بين نقراتها أو في نهاياتها. أما الثلاثيات في أيامنا فيقصد بها الإيقاعات المكوّنة من ثلاثة أجزاء متساوية من حيث مجموع أزمانها الكلية، أي ثلاثة أرباع أو ثلاثة أثمان مثلاً، ويُحسب زمان السكوت ضمن المجموع.

$$\begin{array}{cccccc} \sim & \sim & \sim & \sim & \sim & \sim \\ \sim & \sim & \bullet & \sim & \bullet & \sim \end{array} \quad (V)$$

واختصاراً: (٧) ~ ~ ~ ~

فوزنه: ۷۷۷ (ج)

أي: مفعولا (ت) ١٣

خفيف ثقيل المتساوي الثلاثي: ونجده في حال أقصر فاصل يتألف من عشرة أثمان، ويمكن تدوينه كما يلي:

~~~~~ (10)

واختصاراً: (۱۰) ~ ~ ~

فوزنه: لا(ب)لى (ب)لى(لا)

أي: فاعل (ع) لن (ف) عو لن

**ثَقِيلُ الْمَتَسَاوِي الثَّلَاثِي:** ونجده في حال أقصر فاصل يتألف من ثلاثة عشر ثَمَنًا، ويمكن تدوينه كما يلي:

~~~~~ (۱۳)

واختصاراً: (١٣) ٥ ~ ٥ ~ ٥ ~ ٥ ~ ٥

فوزنه: $\gamma \quad (\gamma) \quad \gamma \quad (\gamma) \quad \gamma$

أي: مف-(عو) لا(تن) مف-(عول)

٢- المتفاضل الثلاثي

وهو صنفان، أحدهما يكون أول الزمانين فيه أصغر من ثانيهما، والآخر يكون أول الزمانين فيه أكبر من ثانيهما. وفي الحالتين يتناسب الزمانان فيما بينهما بحسب مدة الأصغر. فإذا كان الأصغر هو الوحدة

١٣ أعتقد أن هذه الجملة الإيقاعية الموجودة في الموسيقى هي التي شوشت على الخليل فاعتبرها موجودة في الشعر أيضاً، فقطع البحر المنسرح خطأً على وزن (مستفعلن مفعولات مفتعلن) والصحيح هو (مستفعلاتن مستفعلن فعِلن). أنظر كتابنا "أوزان الأشعار"، دمشق ١٩٩٦.

الصغرى التي لا تنقسم، كان الأكبر معادلاً مثليه أو ثلاثة أمثاله أو أربعة أمثاله. وأما إذا كان الأصغر يعادل ضعفي الوحدة الصغرى التي لا تنقسم فإن الأكبر يصبح معادلاً المثل والنصف من الأصغر. وفي جميع الأحوال يكون الفاصل بالطبع أطول من الزمانين في الإيقاع الواحد.

فإذا كان أول الزمانين هو الأصغر، تفرع الإيقاع إلى :

- حثيث المتفاضل الثلاثي وهو ما يتوالى على ثلاث نقرات، ليس بين الأولى والثانية مجال لنقرة، بينما يتسع المجال بين الثانية والثالثة لنقرة واحدة . وفي حال أقصر فاصل نجد الإيقاع يتألف من ستة أثمان، ويمكن تدوينه كما يلي:

$$\sim \sim \circ \sim \circ \circ \quad (7)$$

واختصاراً: ٥٥٥~

فوزنه: بلی لا (ل)

أي: مفاعيل (ل)

أو جملة (فعلون ~) حيث تليها سكتة قصيرة.

- خفيف المتفاضل الثلاثي وهو ما يتوالى على ثلاث نقرات، بين الأولى والثانية منها مجال نقرة، وبين الثانية والثالثة مجال نقرتين. وفي حال أقصر فاصل نجد هذا الإيقاع يمكن اعتباره من تسع أثمان، ويمكن أن يدوّن كما يلي:

~~~~~ (9)

واختصاراً: (٩) ٥ ٥ ٥ ٥ ٥

فالوزن: لا لا (ب)لى (لا)

أي: مستفـ(ع)ـلا(تن)

ويجب ألا نخلط بين هذا الوزن وبين وزن ثقيل **المفصل الأول** الذي سبق ذكره ووزنه: **مس-(تف)-(لاتن)**

فالجملـة العروضية واحدة ولكن مواقع النقر والسكون مختلفة كما هو واضح.

- **خفيف ثقيل المتفاضل الثلاثي** وهو ما يتوالى على ثلاث نقرات، بين الأولى والثانية مجال نقرتين، وبين الثانية والثالثة مجال لثلاث نقرات.

وفي حال أقصر فاصل نجد الإيقاع يتألف من اثني عشر ثمناً ويمكن تدوينه كما يلي:

(١٢) هـ ~ هـ ~ هـ ~ هـ ~ هـ ~ هـ ~ هـ ~ هـ ~ هـ ~ هـ ~ هـ ~ هـ

واختصاراً: (١٢) هـ ~ هـ ~ هـ ~ هـ ~ هـ ~ هـ ~ هـ ~ هـ ~ هـ ~ هـ ~ هـ ~ هـ

فالوزن هو: لا (ب)لى (لا) لا (لال)

أي: فا(ع)لا(تن) مف(عول)

ويضيف الفارابي: والجمهور من العرب يُسمّون الحثيث والخفيف "خفيف الثقيل الثاني"، أو يسمّونه "الماخوري"، فالحثيث منه هو الماخوري الخفيف، والخفيف منه هو الماخوري الثقيل.

### والمفصل الثالث

هو ما توالى نقراته أربعاً أربعاً وتسمى الرباعيات. ومنها ما هو متساوي الأزمنة، ومنها ما هو متفاضل الأزمنة.

ومتساوي الأزمنة يتفرع كالثلاثي إلى السريع والخفيف وخفيف الثقيل والثقيل. وكلها تشبه الإيقاعات الموصلة مع الفارق في أزمنة السكون كما هو الحال في المتساوي الثلاثي.

أما متفاضل الأزمنة فإما أن تكون أزمنة ما بين نقراته كلها متفاضلة، وهذه لا يستعمل منها شيء، وإما أن يكون منها اثنان متساويين والثالث أصغر أو أكبر منهما. والمتساويان إما أن يكونا في البداية أو في النهاية أو أن يكون كل منهما في طرف والأصغر بينهما. وكلها يمكن استعمالها.

### المزج والتركيب

فهذه الإيقاعات كلها يمكن أن نعتبرها الجمل الإيقاعية، ذلك أن الفارابي يضيف: " وليس يعسر مع ذلك تمزيج هذه وتركيبها، فإن أكثر ما يستعمله المزاولون لأعمال هذه الصناعة، إنما يستعملون ممزوجاتها".

### إيقاع المبدأ

ويؤكد الفارابي في نظريته الشمولية أن الإيقاعات "في أنفسها"، أي بحد ذاتها، "تكاد لا تحصى كثرة"، إلا أنه يلجأ إلى أسلوب يمكن من حصر عدد منها يساعد الملحن على الاختيار منها بما يساعده على التلحين. وهو يسير في هذا العرض بأسلوب منهجي، فيعتبر أن الإيقاعات تنطلق من إيقاع واحد هو إيقاع المبدأ. وإيقاع المبدأ عند الفارابي هو الموصّل الذي أزمنة ما بين نقراته أطول زمان يكون في الإيقاع.

فإذا انطلقنا من مقولة الفارابي من أن النقرة لازم لها، كنا في إيقاع المبدأ أمام نقرة ثقيلة جداً أي يليها زمان سكون يعادل طوله خمسة أسباب بطيئة متوالية، أي عشرة أرباع الزمن القياسي، حتى تجيء النقرة التالية.. وهكذا. (أما إذا نظرنا وفقاً للمفاهيم الحديثة في التدوين إلى النقرة كنقرة ساكنة يعادل طولها ربع الزمن القياسي، كنا بعدها أمام



زمان سكوت مدته تسعة أرباع). وعلى هذا الأساس ندون إيقاع المبدأ  
كما يلي:

~ ~ ~ ~ ~ (10)

ע(עע עע עע עע)

### أو الجمل العروضية التالية:

فعـ (لن مفعولن فعّان مفعولن)

وما بين قوسين يعادل زمن السكوت.

ويوضح الفارابي زمن السكوت: "وهذا المقدار هو أطول زمان يستعمل على الأكثر بين بدأتي نغمتين ممتدتين متتاليتين". ويوضح في مكان آخر: "وجعلنا أطول زمان يقع بين نغرتين من هذه النقرات مساوياً لزمن أطول مدّات النغم التي تُحصر بالإيقاعات، من قِبَل أن امتدادات النغم التي ليست تنظم بالإيقاعات امتدادات غير محدودة، فأما امتدادات النغم ذوات الإيقاع فمحدودة".

وهذا الدور من الإيقاع هو أبو الموصّلات كلها، كما أنه أيضاً أبو المفصّلات إذا توافقت النقرة الأولى من كل دور منها مع النقرة الأولى من هذا الموصّل. ويعتبر الفارابي عن ذلك بقوله: "فلذلك يمكن أن يُجعل هذا الإيقاع هو جميع المفصّلات بالضمير" ١٤.

ولذلك يمكن أن تُركَّب من هذا الإيقاع الموصلات والمفصلات.

## تركيب الموصلات من إيقاع المبدأ

وتركيب الموصلات كما يقول الفارابي يمكن أن يكون بشكل منتظم،

كما يمكن أن يكون بشكل غير منتظم.

## إنشاء الموصلات المنتظمة

١٤ كتاب الموسيقى الكبير ص ٩٨٨.

وتوليد الموصلات المنتظمة يكون بتقصير زمن الإيقاع، أي بتقريب ما بين أزمنة إيقاع المبدأ حسب تعبير الفارابي.

وقد صنّف الفارابي ستة إيقاعات منتظمة يعقب نقراتها وقفات، على هذه الطريقة، وذلك بتقصير المدة إلى:

(١) ثمانية أسباب منها سبعة ساكنة

(٢) ستة أسباب منها خمسة ساكنة

(٣) أربعة أسباب منها ثلاثة ساكنة

(٤) ثلاثة أسباب منها اثنان ساكتان

(٥) سببين منهما واحد ساكن

(٦) سبب واحد على اعتبار أنه بحد ذاته يتضمن سكتة زمانها هو بمثابة الحرف الساكن من السبب.

كما صنّف إيقاعين منتظمين لا يعقب نقراتهما وقفات، أحدهما يعقب نقراته أسرع نقلة يمكن بين نقرتين، والآخر يعقب نقراته نقلة أبطأ من تلك ولكنها أسرع من وقفة بعد نقرة، فهو زمان سريع متوسط.

### إنشاء الموصلات غير المنتظمة

أما غير المنتظم فهو "إضعاف<sup>١٥</sup> كل واحدة من النقرات على ما يريده الإنسان، إما اثنتين اثنتين، وإما ثلاثاً ثلاثاً، وإما أربعاً أربعاً، ثم التباعد بينها والتقريب على حسب ما يختاره الإنسان". وبهذا يترك الفارابي لضارب الإيقاع حرية التصرف شريطة التقيد بالمدى الكلي للإيقاع.

ولكن الفارابي يضيف: "غير أن الموصلات إذا لم تغير واستعملت على ما عليه بنيتها في الأصل لم تكن لذيدة وكانت ناقصة، فلذلك إذا

١٥. بمعنى التضعيف أي المضاغفة.

قُصِدَ استعمالها غُيِّرَتْ تغييراً تزول به عن بنية الموصّل، فيحدث فيها تفصيل فيصير مسموعها أبهى وألذّ.

### إنشاء الإيقاعات المفصّلة

وينتقل بنا الفارابي إلى إنشاء الإيقاعات المفصّلة، وهذا يتم بتركيب الموصّلات.

والمفصّلات تُركَّب إما بسيطة وإما مركّبة.

### إنشاء المفصّل البسيط

ولتركيب مفصّل بسيط نأخذ واحداً من الموصّلات، وآخر أطول منه، فتكون لدينا نقرتان، بين الأولى والثانية أقصر الزمانين، وبين الثانية والعودة إلى الأولى أطول الزمانين، أو نأخذ اثنين متماثلين من الموصّلات ونضيف إليهما ثالثاً سكّته أطول، فيكون لدينا ثلاث نقرات، بين الأولى والثانية نفس الزمن الذي بين الثانية والثالثة وهو أقصر الأزمنة، أما بين الثالثة والعودة إلى الأولى فزمن سكوت أطول، وهكذا..

### إنشاء المفصّل المركّب

ولتركيب مفصّل مركّب نأخذ زماناً من أحد الموصّلات، وزماناً من موصّل آخر، وزماناً من موصّل ثالث أطول منهما فنجعله فاصلاً (أي سكوتاً)، ونرتبها فيحدث إيقاع مركّب. وقد ضرب الفارابي أمثلة منها ما يمكن أن يوازي (مع غرض النظر عن السكّات) جملة (مفاعيل)، فإذا غيّرنا الترتيب تولّد لدينا ما يمكن أن يوازي جملة (فاعلات)، وهما متساويتان في الزمن الكلي، ويمكن أن يُحسب ذلك بعدّ النقرات المتحركة والنقرات الساكنة أي عدّ المتحركات والأسباب، ففي كل من الجملتين نقرتان متحركتان ونقرتان ساكنتان، مع اختلاف المواقع.

ويسهب الفارابي في ضرب أمثلة على احتمالات وإمكانات توليد أشكال مختلفة على هذا الأسلوب، لا تخرج في جوهرها عن القول بأن كل احتمالات التركيب على أساس تباين السرعات والأزمنة بين أجزاء الإيقاع موجودة وممكنة.

وفي هذا المجال يوضح لنا الفارابي مقولته التي سبق أن بدأ بها ومفادها أن إيقاع المبدأ، وهو موصل، هو أبو الموصلات والمفصلات، بمعنى أنه يعتبر الموصل هو الأصل، وأن المفصل يتولد من عمليات تفصيل تدخل على الموصل. وعلى هذا الأساس نستنتج أن المفصلات في نظره لا تعتبر أصلية في حد ذاتها.

فالفارابي في هذه النقطة بالذات يخرج بالموسيقى عن العروض كما يخرج عن طبيعة كلام العرب الذي يُبنى على تباين الزمن بين السبب والوتد والفاصلة. فمفهوم الفارابي إذن هو أن الأصل هو السبب فقط، أما الوتد والفاصلة (كمقطعين عروضيين) فهما يتولدان من خلال تصرف ما. وهكذا نجد أنفسنا أمام ما يشبه التتظير الغربي، فهل كان الفارابي صاحب النظرية التي تبناها الغرب فيما بعد؟

على أية حال فإننا نؤكد أن جميع الأشكال الممكنة التي لم يُبقِ الفارابي أي مجال مسدوداً أمامها، يمكن رصدها بالأسلوب العروضي. ومن هذه الإمكانيات التي أشار إليها الفارابي:

### الإضعاف

بمعنى المضاعفة، أي نقر نقرتين في زمان نقرة. وقد استعمل غيره في هذا المعنى عبارة التضعيف.

### الإضمار



وهو أن تتقر النقرة في الضمير، وذلك في مكان سكوت طويل. أما في المسموع فغالباً ما يأتي ذلك بتصفيقات في مواقع يكون فيها الإيقاع في زمان سكوت. فمعنى الإضممار إذن هو أن يعدّ ضارب الإيقاع أزمنة السكوت وكأنها نقرات، لكي تجيء النقرة بعد زمان السكوت في موقعها تماماً.

### الطيّ

هو السكوت في موقع نقرة.

### التشبيعات والتزيينات

والتشبيع هو وضع نقرة لينة مكان زمان سكوت ولاسيما إذا طال هذا الزمن، فهو أقوى من الإضممار إذ يتم بالمحسوس. ويستطرد الفارابي قائلاً: "وكل نوع من أنواع الإيقاعات فإن فيه ما هو مبنى ذلك الإيقاع وأصله، وله أيضاً تزيينات وتشبيعات، وهذه إما بزيادة نقرات من خارج وإما بغير زيادة".

### الثقيلة والخفيفة

ويقول الفارابي في موقع آخر ١٦ : " فإذا ما بُعِدَ ما بينها، إما بطول وقفات بينها أو إبطاء في الانتقالات أو بهما جميعاً، سُمِّيت تلك إيقاعات ثَقِيلَة، وإذا قُرَّبَ ما بينها بقلّة لبثٍ أو بسرعة حركة أو بهما جميعاً، سُمِّيت تلك إيقاعات خفيفة".

### الإدراج والحث

ويقول الفارابي: "والإيقاعات الثقيلة متى زيدت في أوساطها نقرات، انقسمت أزمنتها وقصُرَت، فتصير ثقالها كالخفيفة منها، وتصير نقراتها الساكنة كالمتحركة، غير أن جملة زمان اللحن يبقى مقدارها على

حالته". ويضيف: "النقلة السريعة التي تحدث لها السرعة بسبب النقرات الزائدة التي شُغلت بها الأزمنة الفارغة في الإيقاعات الثقيلة يسميها العرب الإدراج". فالإدراج عند الفارابي ينجم عن التشبيع ولا أثر له على الزمن الكلي للإيقاع.

ويضيف "وأما سرعة النقلة على النغم في الإيقاعات التي حقها أن تكون ثقيلة، من غير نقرات زائدة أصلاً، فإن العرب تسميها الحثّ. فالإدراج يبقى به زمان جملة اللحن على حاله ولا يقصر به، وأما الحث فإنه يغير زمان جملة اللحن ويصيرُه أصغر".

### بين الموصّل والمفصّل

وهكذا فتح الفارابي الباب على مصراعيه لكل أنواع التعديلات التي يمكن أن تدخل على الإيقاعات بما في ذلك التبديل في ترتيب الأجزاء وتركيب الإيقاعات. فالتّقال من الموصّلات تصبح "أبهى مسموعاً إذا كانت التّقال منها هي التي قواها قوى المفصّلات، ولما يمكن في ثقالها من إضمار نقرات تصير بها عند النفس كأنها مفصّلات بالحقيقة، ولهذا السبب صارت الموصّلات إذا استعملت زیدت فيها نقرات تتغير بها أشكالها فتصير مفصّلات".

### التصفیقات

ولم ينس الفارابي حتى التصفیقات والرقص حيثما تستعمل الموصّلات "إذ كان يمكن للنفس فيها أن تضيف إلى المحسوس منها نقرات بالضمير".

### تمخير الإيقاعات

ومن أهم ما أوضحه الفارابي ولم يتطرق إليه أحد بعده، وما أظن أحداً من القدماء أو المعاصرين من فهمه، هو تمخير الإيقاعات. وقد

بيّن أن جميعها قد تُمخّر سوى الماخوري (لأنه مخّر أصلاً)، وذلك بتخفيفها أو تخفيف أجزائها تخفيفاً يماثل خفة الجزء الأول من الماخوري ١٧. وهذا معناه إدخال وتد أو أكثر في مكان أسباب. وهذا المفهوم يشبه السنكوب في المصطلحات المعاصرة، ويستعمل المعاصرون أحياناً، تعريباً للمصطلح الغربي، عبارة "السنكبة"، ناسين مصطلحهم القديم وهو التمزير. وسنعود إلى موضوع التمزير عند البحث في الإيقاعات القديمة.

إن جميع تلك الاحتمالات التي أتاحها الفارابي تعني بالنسبة لنا وللقارئ المعاصر استنتاجاً هاماً: وهو أن الإيقاعات أيام الفارابي لم تكن بسيطة أو بدائية كما قد نتصور. ولعل الأشكال المعاصرة للإيقاعات كانت في تلك الأيام موجودة بالفعل، ولعلّ هذه الأشكال لم تكن إلا تثبيتاً لأشكال كانت موجودة ولكن لم تُعطَ أسماء كالتي نعرفها اليوم. إننا نغمط العرب حقهم كثيراً إذا ظننا أن إيقاعاتهم في تلك الأيام اقتصرَت على الإيقاعات الثمانية المشهورة.

---

١٧ التخفيف يعني التقريب بين النقرات بإنقاص زمان السكوت.

## البحث الثالث

### نظرية إخوان الصفا

نشط إخوان الصفا بعد وفاة الفارابي بأكثر من عقدين، واستمروا بعد ذلك حوالي نصف قرن.

وتختلف نظرية إخوان الصفا اختلافاً جذرياً عن نظرية الفارابي، فهم من المدرسة العروضية التي تعتبر أن أصل الإيقاعين الشعري والموسيقي واحد.

ينطلق إخوان الصفا من "الأصول" الثلاثة وهي السبب والوحد والفاصلة، وهي الأصول التي تحكم كلاً من العروض والإيقاع. فيوضحون كيف تتركب الإيقاعات منها حسب ترتيبات محددة. وفي هذا المجال يستعمل إخوان الصفا تعبيرات موسيقية هي (تن) للسبب (لا)، و (تنن) للوحد (بلى)، و (تننن) للفاصلة (لملا). وسوف نعدّل رموز إخوان الصفا حيثما وردت، ونستعمل رموزنا وهي التي استخدمناها سابقاً، ابتداء من البحث في أوزان الأشعار واستمراراً في البحث في الإيقاع، وهي (لا) للسبب، و (بلى) للوحد و (لملا) للفاصلة، وذلك لمبررات، منها أن رموز إخوان الصفا مشوشة للنظر لاسيما إذا تناوبت في الورد مكتوبة، كما أننا نبحت أصلاً في توافق نوعي الإيقاع ولا بد من توحيد الرموز لتسهيل الاستيعاب على القارئ. وزيادةً في التسهيل على القارئ الذي يعرف الرموز التقليدية لجمال الإيقاع الشعري وهي "التفعيلات" سنستخدم هذه الرموز أيضاً، خاصةً وأن إخوان الصفا أنفسهم استعملوا التفعيلات لتوضيح الإيقاعات المعروفة في ذلك الحين. كذلك فإننا سنعمل على بعض التقديم والتأخير في السرد ابتغاء ترتيب الأفكار بصورة أكثر منطقية.



والتركيبات الإيقاعية حسب إخوان الصفا ثلاثة أنواع:

(أ) الأصول المفردة : وهي "الأصول" ذاتها من سبب ووتد وفاصلة عندما يُستعمل واحد منها ويُكرّر على مدى اللحن.

وهنا يجدر التنويه بأن إخوان الصفا يوازن السبب (لا) بنقرة واحدة، والوتد (بلى) بنقرتين، والواضح أن أولى النقرتين قصيرة والثانية طويلة تعادل السبب، والفاصلة (إملا) بثلاث نقرات اثنتان منها قصيرتان والثالثة طويلة.

(ب) التركيبيات الثنائية : وهي التركيبيات، أو بالأحرى الجمل، التي تتنقي اثنين فقط من الثلاثة، وتكررهما على مدى اللحن، وهي تسع جمل (وكما سبقت الإشارة نضع رموزنا مكان رموزهم ونضيف من عندنا التفعيلات لتوضيح الجمل):

|          |           |                            |
|----------|-----------|----------------------------|
| فاعلن    | لابلى     | (١) نقرة ونقرتان           |
| فعولن    | بلى لا    | (٢) نقرتان ونقرة           |
| مفتعلن   | لا إملا   | (٣) نقرة وثلاث نقرات       |
| فعلاتن   | إملا لا   | (٤) ثلاث نقرات ونقرة       |
| مفاعلن   | بلى بلى   | (٥) نقرتان ونقرتان         |
| مفاعلتن  | بلى إملا  | (٦) نقرتان وثلاث نقرات     |
| متفاعلن  | إملا بلى  | (٧) ثلاث نقرات ونقرتان     |
| متفاعلتن | إملا إملا | (٨) ثلاث نقرات وثلاث نقرات |
| فَعْل(ن) | لا (ن )   | (٩) نقرة وسكون قدر نقرة    |

ونلاحظ في هذا المجال ما يلي:

(١) تتوافق تركيبات كثيرة مع جمل الأوزان الشعرية.

- فالجملة الأولى (فاعلن) توافق جملة البحر المتدارك في الشعر،

- والجملة الثانية (فعولن) توافق جملة البحر المتقارب،
- والجملة الثالثة (فاعلتن) أو (مفتعلن) توافق جملة بحر الرجز مطوية أي دخل عليها زحاف السبب الثاني،
- والجملة الرابعة (فَعِلَاتْن) توافق جملة بحر الرمل مخبونة أي دخل عليها زحاف السبب الأول فتحولت من (فاعلتن) إلى (فَعِلَاتْن)،
- والجملة الخامسة (مفاعلن) هي الجملة الرابعة من البحر الطويل وهي ليست مميزة لبحر في الشعر التقليدي إلا أن لها مكاناً فيه، وهي أيضاً جملة الرجز مخبونة أي (مَتَفَعْلَن) المساوية لـ (مفاعلن)،
- والجملة السادسة (مفاعلتن) هي الجملة المميزة للبحر الوافر،
- والجملة السابعة (متفاعلن) هي جملة البحر الكامل،
- والجملة الثامنة (متفاعلتن) توافق جملتين متواليتين (فَعِلْن فَعِلْن) من بحر الخبب،

- والجملة التاسعة لا توافق في الشعر جملة معينة غير أنها توافق السبب المذيل (عندما يأتي في جملة القافية)

فالتوافق هو الغالب، أما عندما تبتعد الجملة الإيقاعية عن أصل الجملة العروضية فنرى أن هذا ليس سوى دليل على نقص في العروض التقليدي الذي لم يستعمل تلك الجُمْل كجمل أصلية. ولهذا السبب أكدنا في بحثنا لعلم العروض أنه ليس ثمة ما يمنع من إضافة جُمْل أخرى إليه، ولا سيما جمل الإيقاع الموسيقي.

(ج) التركيبات الثلاثية: وهي عشرة تركيبات:

- |                              |               |               |
|------------------------------|---------------|---------------|
| (١) نقرة ونقرتان وثلاث نقرات | لا بلى لِمَلا | فاعلن فَعِلْن |
| (٢) نقرتان ونقرة وثلاث نقرات | بلى لا لِمَلا | فعولن فَعِلْن |
| (٣) نقرة وثلاث نقرات ونقرتان | لا لِمَلا بلى | مفتعلن فَعَلْ |

- (٤) ثلاث نقرات ونقرة ونقرتان لِمَلا لا بلى فَعِلن فاعلن
- (٥) نقرتان وثلاث نقرات ونقرة بلى لِمَلا لا فعولُ فعولن
- (٦) ثلاث نقرات ونقرتان ونقرة لِمَلا بلى لا متفاعلاتن
- (٧) نقرة وثلاث نقرات ونقرة لا لِمَلا لا مفتعلاتن
- (٨) نقرتان وثلاث نقرات ونقرتان بلى لِمَلا بلى مفاعلتن فعَلْ
- (٩) ثلاث نقرات ونقرة وثلاث نقرات
- لِمَلا لا لِمَلا فَعِلاتن فَعِلن
- (١٠) ثلاث نقرات ونقرتان وثلاث نقرات
- لِمَلا بلى لِمَلا متفاعلن فَعِلن

ويلاحظ على هذه التركيبات ما يلي:

(١) أن كل تركيب منها يشكل في الموسيقى جملة واحدة. ومن هنا يتضح قصور أدوات العروض التقليدي حيث لا توجد جملة منفردة من اشتقاقات فعل ( فَعَلْ ) تكفي لتغطية الجملة ولا بد من استعمال كلمتين أحياناً، مع أن الأمر لا يخرج عن تبادل المواقع لعناصر عروضية ثلاثة لا أكثر. وبهذا أيضاً تتضح مزايا رموزنا للسبب والوتد والفاصلة، التي تتيح نظم أشعار على هذه التركيبات دون الاضطرار إلى التفعيلات.

(٢) أن التركيبات كما وردت لا تغطّي جميع الاحتمالات الممكنة. فطالما جاءت حالات تكرار لأحد العناصر (التركيب السابع والثامن والتاسع والعاشر) فإن من الممكن إضافة عدد لا بأس به من التركيبات الأخرى التي تتضمن تكراراً ما. ونذكر بعضها هنا للاستئناس:

- نقرة ونقرة ونقرة ( لالالا ) وهي جملة الموصّل الثلاثي التي أضافها الوشاحون الأندلسيون. ولم يتعرض إخوان الصفا لمثل هذه الجملة.

- نقرة ونقرة ونقرتان (لابلـى) أي (مستعلن) وهي الجملة الأصلية لبحر الرجز.

- نقرة ونقرتان ونقرتان (لابلـى بلـى) أي (فاعلاتن) وهي جملة استعملها شعراء غير تقليديين.

- نقرتان ونقرتان ونقرة (بلـى بلـى لا) أي (مفاعلاتن) وهي الجملة الثانية في البحر المضارع.

- نقرة ونقرتان ونقرة (لابلـى لا) أي (فاعلاتن) وهي الجملة الأصلية لبحر الرمل.

وقد يكون من المفيد الإشارة هنا إلى أن الشعر استعمل جملةً تتضمن أربعة مقاطع هي جملة (لابلـى لا) أي (مستعلناتن) وهي جملة البحر المنسرح.

ولم يتطرق إخوان الصفا إلى التركيبات الممكنة من أربعة "أصول".  
وملاحظة عامة نضيف إن إخوان الصفا كانوا غير واضحين تماماً في موضوع السكتة ومدتها، وإن كانوا أشاروا إليها حيث قالوا: "إن كل نقرتين من نقرات الأوتار وإيقاعات القضبان لا بد من أن يكون بينهما زمان سكون، طويلاً كان أم قصيراً، وأنه إذا تواترت نقرات تلك الأوتار وإيقاعات تلك القضبان تواترت أيضاً سکونات بينهما، ثم لا تخلو أزمان تلك السکونات من أن تكون مساوية لأزمان تلك الحركات أو تكون أطول منها". ولكن أين موقعها بالضبط في كل إيقاع؟ قد نكون تمكناً من الإجابة على هذا التساؤل في دراستنا للإيقاعات القديمة كما وصفوها، وموضوعها بحث آخر في هذا الكتاب.

كذلك فإن إخوان الصفا لم يتعرضوا إلى موضوع نبرة الإيقاع، فلم يبحثوا في النقرة القوية والنقرة اللينة وموقعهما. ومع هذا، ومع غموض



موضوع السكتات ومواقعها ومُددها يبقى إخوان الصفا من الرواد في هذا المجال لا يُنكر فضلهم، ولئن كان كلامهم لا يشكل آخر ما يمكن أن يقال فإن البناء عليه أمر ممكن بل ضروري، ولاسيما في مجال وزن الإيقاع.

## البحث الرابع

### تنظير ابن سينا

عرّف ابن سينا الإيقاع، كواحد من فرعي صناعة الموسيقى، فقال إن موضوعه الأزمنة المتخللة بين النغم والنقرات المنتقل بعضها إلى بعض ويُنظر في حال وزنها وخروجها على الوزن.

في بداية أعماله، وأهم ما وصلنا منها رسالة في الموسيقى، لم يربط ابن سينا الإيقاع ربطاً مباشراً بعروض الشعر، وإن كان قد استعمل ألفاظ ( تَن، تَنَن، تَنَنَن ) كما فعل إخوان الصفا، وهذه الألفاظ تعادل في عروض الشعر على التوالي السبب والوتد والفاصلة (لا، بلى، لِمَلا)، كما استعمل عبارة (تَن) وهي تعادل السبب الثقيل (لِمَ).

ولكنه في كتاباته التي تلت وشكّلت جزءاً من موسوعته "الشفاء"، وتضمنها كتاب "جوامع علم الموسيقى"، الذي تفرع من قسم الرياضيات، استعمل تفعيلات موافقة للإيقاعات كما وصفها، ومن هنا جاءت نظرة بعض الكتاب المعاصرين إلى أنه ربط الإيقاع بالعروض. وفي اعتقادي أن استعمال التفعيلات لا يعني بالضرورة الربط المحكم بين علمي الإيقاع والعروض، وإنما جاء أولاً بالتفعيلات لأسباب عملية رغبة في التوضيح بالألفاظ، فظهرت أمامه العلاقة بين الموضوعين، مما جعله ينظر في بعض أوزان الشعر ويحاول الكشف عن بُناها الإيقاعية. وحتى في هذا المجال بحث في عروض الشعر مستقلاً.

وفي رأيي أن ابن سينا غطّى علم الإيقاع من الناحية النظرية تغطية لا بأس بها، بل ربما بالغ في النظرية من الناحية الرياضية فدخل في أمور لها منطقيتها من الناحية النظرية ولكن لا فائدة منها من الناحية التطبيقية، ومنها أنه لم يوافق على اعتبار زمان (تَن) مساوياً لزمان

(تَن)، فأخذ بالاعتبار زمن حركة اليد للنقرة الثانية في (تَن) مقارناً بسكون اليد في تسكين النون. وهذه الفكرة غير مجدية، كما أنه عندما جاء إلى الناحية التطبيقية ساوى بينهما. ومع ذلك فإن ابن سينا لم يغطّ الناحية التطبيقية تغطية كافية، فتوسع في حالات نظرية لها مظنة التطبيق فأوصله ذلك إلى متاهات كان في غنى عنها، ثم تطرق إلى الإيقاعات العربية المشهورة، استطراداً وبايجاز شديد، ولم يوضّح جميع حالاتها، كما أنه أهمل بعضها، لأن سياق بحثه لم يستهدف توضيح بُنى تلك الإيقاعات بالكامل. وكذلك فعل عندما بحث في الشعر وأوزانه، حيث جاء ببعض أوزان الشعر كمثال ولم يغطّ مواضيع علم العروض. وبعبارة أخرى فإن مطالعة مقولات ابن سينا توحى بأنه بذل جهوداً عظيمة في تعريب الفكر اليوناني<sup>١</sup> الذي شكّل مراجعه الرئيسية، ولكن اعتماده الكامل على الذات في هذا التعريب جعله يقصّر في إعطاء من سبقوه حقهم والاستفادة مما أنتجوه، في حين أنه قدّم مساهمات لم يوضّحها الآخرون التوضيح الكافي. والفارابي مثلاً، الذي لا نشك في أنه اعتمد أيضاً على المراجع اليونانية، كان إلى التعريب أسبق وأنجح، كما لم يقصّر في توضيح جميع الإيقاعات العربية القديمة. ومع ذلك فقد أورد ابن سينا أفكاراً عظيمة الفائدة، سنحاول استعراضها باختصار.

---

<sup>١</sup> أعتقد أن المرجع الرئيسي من المؤلفات اليونانية لكل من الفارابي وابن سينا كان كتاب "النغم والإيقاع" لأرسطو كسينس، الذي اتهم الخليل بن أحمد الفراهيدي ظلماً بالأخذ عنه، لأن الخليل مات بزمان طويل قبل بدء الترجمة عن اليونانية في خلافة المأمون. كما أن متهمي الخليل خلطوا في الاسم اليوناني فقالوا أرسطو وهو غير أرسطو كسينس، وهذا دليل آخر على جهلهم. وقد تُرجم كتاب أرسطو كسينس إلى الألمانية العالم المشهور وستفال Westphal بعنوان Melik und Rhythmik.

تكلم ابن سينا عن الزمان الذي يفصل بين نقرتين:  
فالزمان الأول عنده هو الذي لا يمكن فيه نقرة، وهو الزمن بين التاء  
والنون في قولك (تَنَ) وليس هذا سوى الزمان بين شطري السبب  
الثقيل (لِمَ).

والزمان الثاني هو الذي يمكن فيه نقرة واحدة، وهو النون في  
(تَنَ) وهذا ليس سوى السكون في السبب الخفيف، وهو الألف في (لا).  
والزمان الثالث هو الذي يمكن فيه نقرتان، واستعمل لذلك عبارة  
(تانَ) فالألف والنون سكونان يليان النقرة (تَ)، وهذا ليس سوى  
الحرفين الأخيرين في الوجد (بلى) حيث تنقر الباء ويكون السكوت في  
الباقى الذي يتسع لنقرتين.

أما الزمان الرابع فهو الذي يتسع لثلاث نقرات واستعمل لذلك عبارة  
(تارَنَ)، فالألف والراء والنون ثلاث سكونات تلي النقرة (تَ)، وهذا  
ليس سوى الأحرف الثلاثة الأخيرة في الفاصلة (لِمَلا) حيث تنقر اللام  
ويكون السكوت فى الباقي الذي يتسع لثلاث نقرات ٢.

وتحفظ ابن سينا بالنسبة للزمن الأول، حيث قال إنه يمكن فيه السرعة  
والبطء، وهذا ينسجم مع مقولة الفارابى بأن "الزمن الذى لا يمكن فيه  
نقرة" هو الزمن الذى لا ينقسم، فهو مسألة اعتبارية. وعاد ابن سينا إلى  
هذه النقطة فى كتاب "جوامع علم الموسيقى" فقال: "ويجب أن يفرض  
الزمان العيار زماناً لا يمكننا فى الباب الذى نفرضه عياراً أن نجد  
زماناً مشعوراً به أصغر منه".

---

٢ قال صفى الدين الأرموى فى ما بعد يمثل هذا فى مقادير الأزمنة بين النقرات ولكنه سماها الأزمنة  
أ، ب، ج، د.



كما جاء ابن سينا بتحفظ آخر لم يسبقه إليه أحد وهو أن الزمان الذي لا يمكن فيه نقرة يمكن فيه الترعيدات، وهي النقرات السريعة جداً على الوتر ويقصد بها العازف نوعاً من الاستمرار تقليداً للرباب أو الكمان.

وأضاف ابن سينا كلاماً مفيداً للغاية في فهم الإيقاعات القديمة: "وكل إيقاع مؤلف من الأزمنة الأولى يسمى خفافاً ومن الثانية ثقال الخفاف ومن الثالثة خفاف الثقال ومن الرابعة الثقال". وهكذا فرمان (ت) هو الخفيف، وزمان (تن) هو ثقل الخفيف، وزمان (تان) هو خفيف الثقل، وزمان (تارن) هو الثقل المطلق. وهذا أسلوب مبتدع في توضيح زمان السكون بحروف ساكنة تلي المتحرك.

كذلك ميز ابن سينا بين الأدوار المنفصلة والمتصلة فأعاد إلى الأذهان مقولات الفارابي عن الموصّل والمفصّل. وأضاف: "والذي بلا تفصيل يسمى الموصّل وهو الهزج.

وبعد أن صنّف ابن سينا أنواع الهزج (الخفيف، وثقل الخفيف، وخفيف الثقل، والثقل) بما يشبه تصنيف الفارابي، أضاف "وعندي أن الهزج باب واحد، فإنك إذا علمت معنى التضعيف والطّي علمت أن كلاً منها يرجع إلى الآخر بالطّي والتضعيف".

وفي مكان آخر عرّف ابن سينا الطّي<sup>٣</sup> بقوله: "نقصان نقرات مع حفظ زمانها". كما عرّف التضعيف<sup>٤</sup> بقوله: "ثقل الأزمنة الكبار بالنقرات التي فيها بالقوة، في ما كان من ذلك من نفس دوره".

وفي كتاب "جوامع علم الموسيقى" قال ابن سينا: "الخفاف تضعيفات الثقال والثقال مطويات الخفاف".

<sup>٣</sup> وهو سكتة في موقع نقرة.

<sup>٤</sup> وهو من حيث النتيجة إحلال سبب ثقل محل سبب خفيف.

ثم جاء ابن سينا بتعليق طريف حول التضعيف إذا أكثر منه على التوالي فقال: "فلذلك يستتكر الخيال وزن لفظ يتوالي فيه خمس حركات أو ست، ولا يستتكر مثل ذلك في النقر، فلا يستطاب في الشعر ويُستطاب في الإيقاع الساذج". ويؤكد ابن سينا فكرته في موقع آخر فيقول: "فيعرض من هذا أن يكون كثير مما هو موزون نقراً، ليس هو موزوناً لفظاً لكثرة الحركات، وكثير مما هو موزون لفظاً ليس هو موزوناً نقراً لكثرة السكونات، فيكون الشيء الموزون في نفسه، يعرض له أن يُتخيل مخيلاً لاستتقاله، فيعرض له أن يُعد في غير الموزون.

من هذه المقولة نستنتج أن ابن سينا، رغم أنه استعمل التفعيلات لتوضيح الإيقاعات، لم يكن من أنصار ربط الإيقاع بعلم العروض. وهذا في رأيي من تأثير الفكر اليوناني الذي أخذ عنه، والتفعيلات هي ابتكار عربي مائة في المائة، فامتزجت القضيتان في ذهنه، وولدت تزاوجات لم تخل من منطلقات التباعد. ونحن على أية حال لانقره على رأيه، ونرى أن المسألة مسألة اعتياد، وبرهان رأينا هو في الفصل الأخير من هذا الكتاب حيث جئنا بأشعار تتضمن توالي المتحركات، ولغتنا تسمح بذلك، غير أن الشعراء لم يفعلوا مثل ذلك لأنه غير مألوف، فغلب عندهم التقليد على التجديد.

ومن الملاحظات اللطيفة لابن سينا قوله في المقارنة بين اللفظ والنقر: "فإنك إذا قلت: تن تن تنن أحوجت في اللفظ إلى تقطيع سبعة من الحروف، فإن حاذيتها بالإيقاع الساذج فعلت أربع نقرات فقط". وهذا في الواقع طبيعي لأن الحرف الساكن يوازي زمان سكون.

وأضاف ابن سينا بعض المصطلحات ومنها ما هو جديد:

الزيادة على مقادير الأزمنة بإبطاء الحركة ويسمى ترتيلاً.

والنقصان فيها على الاتصال ويسمى حبساً<sup>٥</sup>.

وأما الذي يختص بالفواصل<sup>٦</sup>، فيسمى حذفها أصلاً وتطويلها تقصيراً<sup>٧</sup>. وفيما بعد قال ابن سينا: "وقد يُسقطون الفاصل في بعض المواضع".

وحدد ابن سينا نقرة المجاز فقال إنها نقرة تزداد في آخر زمان الفاصل، وبذلك يتفق مع الفارابي.

وما كان قبل الدور يسمى تصديراً، ويسمى أيضاً الاعتماد. وحدده ابن سينا بعد ذلك بشكل أوضح عندما شرحه بأنه نقرة تُزداد قبل الدور، فهي ليست منه أصلاً<sup>٨</sup>.

وما يغلب به أزمنة الفواصل يسمى إخماداً.

وحدد ابن سينا بعد ذلك مفهوم الطي في بداية الإيقاع فسماه جزماً.

وأضاف "والتضعيف في الثقال أحسن، والطي في الخفاف أحسن. والإقامة على نمط واحد من الجنسين مستحسن وتبديلها إلى المختلفات المتضادات أحسن".

---

<sup>٥</sup> اعتبرها محقق رسالة ابن سينا في الموسيقى "جنساً"، وهذا غير صحيح لأن هذا ليس معنى الجنس في الإيقاع ولا في الموسيقى عموماً، وقد اخطأ هذا المحقق في فهم الكثير من المصطلحات الموسيقية في هذه الرسالة الأمر الذي يدل على أنه غير مختص أصلاً. وتحتاج هذه الرسالة في رأيي إلى تحقيق جديد. وهذه الرسالة المستقلة هي غير ما كتبه ابن سينا في "جوامع علم الموسيقى" ضمن موسوعته "الشفاء".

<sup>٦</sup> أي زمان السكوت في نهاية دور الإيقاع.

<sup>٧</sup> كان لهذه المقولة فائدة كبيرة لنا في فهم عدد من أشكال الإيقاعات العربية القديمة، وذلك في مجال زمان السكوت في نهاية دور الإيقاع، ومعنى إهماله.

<sup>٨</sup> لاحظنا مثل ذلك في بعض الإيقاعات الكويتية المعاصرة، ولكنها نقرة أو نقرات تبدو كما لو كانت مستعارة من آخر الإيقاع، بمعنى البدء بالإيقاع من أواخره ثم متابعة أدواره.

ومن الأمور التي اعتبرها ابن سينا جائزة في الإيقاع إنقاص زمان أو زيادة زمان، ومن ذلك أن تُرد مستفعلن إلى مفاعِلن "قربما وافق الطبع على وجه يوهم مخالسة وخفة". والأرجح أن هذا هو ما عناه في مصطلح "الحبس". وهذا يقترب من مفهوم تمخير الإيقاعات كما أوضحه الفارابي.

وفي رسالته الأولى بحث ابن سينا في الإيقاعات باختصار، فتطرق إلى المفصل فقال "والمفصل يتميز عن الهزج بالفاصل"<sup>٩</sup>. فمنه ما يتوالى نقرتين ثم يجيء الفاصل، ومنه ما يتوالى ثلاثاً، ومنه فوق ذلك. فأول المفصلات الثنائية هو الذي من نقرتين نقرتين من أصغر الأزمنة ثم فاصل. والثاني الذي يتوالى نقرتين نقرتين وبينهما الزمان الثاني وبعدهما فاصل. والثالث من نقرتين نقرتين وبينهما الزمان الثالث وبعدهما فاصل. والرابع من نقرتين نقرتين وبينهما الزمان الرابع ثم فاصل.

وأما الثلاثي فإما أن تكون أزمنته بين الأرجل<sup>١٠</sup> متساوية أو تكون متخالفة. فإن كانت متساوية فإما أن تكون من الأزمنة الصغرى ثم

---

<sup>٩</sup> في الأصل استعمل ابن سينا عبارة "الفاصلة" أحياناً و"الفاصل" أحياناً أخرى، وقد ارتأينا التمسك بتعبير "الفاصل" في كتابنا هذا لكيلا يلتبس مع مفهوم الفاصلة في عروض الشعر.

<sup>١٠</sup> تفوح من رسالة ابن سينا رائحة الأخذ عن اليونانية، بينما لا يظهر ذلك عند الفارابي. فعبارة "الأرجل" لم يستعملها العرب في هذا الموضع لا قبل ابن سينا ولا بعده. وهذا التعبير يقصد به الجملة العروضية أو المقطع العروضي كما استعملها اليونان، وقد ترجمها الغرب إلى عبارة "قَدَم" وهي بالإنكليزية foot وبالألمانية Fuss. وقد استعملها اليونان للشعر والموسيقى. وقد استعمل العرب عبارة "الجنس" وعبارة "الأصل" لوصف المقطع الإيقاعي. ويُفهم من سياق الجملة عند ابن سينا أنه يقصد النقرات وحدها وليس مع ما يليها ويرتبط بها من زمان سكون. وفي كتاب "جوامع علم الموسيقى" قال ابن سينا: "ونقرات الدور تسمى أرجلاً".



فاصل، وإما من الأزمنة الثواني ثم فاصل، وإما من الأزمنة الثوالت ثم فاصل، وإما من الأزمنة الروابع ثم فاصل.

وأما مختلف الزمانين فإما أن يكون أصغر الزمانين الزمان الأول وأما أن يكون أصغر الزمانين هو الزمان الثاني.

وأما الرباعي فهو إما من أصغر الأزمنة ثم فاصل وإما من الأزمنة الأخرى فلا يستعمل لطول دوره.

وأما الخماسيات فلا تستعمل إلا خفافها ثم فاصل.

ويأتي ابن سينا بملاحظة في منتهى الأهمية بالنسبة للفاصل الذي يأتي في آخر الدور، حيث يكون لآخر نقرة فيه زمن سكون هو من حقها أصلاً، فهنا يبدأ الفاصل بعد تلك السكته التي هي من حق النقرة. ويعبر عن ذلك بقوله: "أما ثاني الأزمنة التي يتميز بها الدور الواحد فلا يتميز زمانه عند النقرة الأخيرة، بل في نغمة كل نقرة زمان من حق تلك النقرة. ولا بد من أن تكون النقرة الأخيرة يتبعها زمان كأحد أزمنة ما بين النقرات في الدور الذي يسمى أرجلاً<sup>١١</sup>، ثم بعد ذلك يجيء الفاصل الذي لو لم يجئ لكان الإيقاع موصلاً". وفي هذه النقطة الأخيرة يتجلى ما علق بذهنه من قواعد العروض الشعري وكلام العربية عموماً حيث لا يتوقف العرب إلا على سكون، وفاته أن الإيقاع الموسيقي قد ينتهي بمتحرك.

أما في كتاب "جوامع علم الموسيقى" فقد بحث ابن سينا بتفصيل اقتضى استعمال التفعيلات لتوضيح مراده، فسرّد الإيقاعات النظرية منطلقاً من تركيب العناصر التالية:

---

١١ انظر الملاحظة السابقة.

١ - عدد النقرات: فالإيقاعات الثنائية تتألف من نقرتين، والثلاثية من ثلاث نقرات، وهكذا الرباعية والخماسية والسداسية. وبعد ذلك تأتي الإيقاعات المركبة من صنفين أو أكثر. ومن مقولاته الهامة في هذا الصدد اعتباره أن الطوال الثقال لا تُعدّ من الإيقاع.

٢ - زمان السكون بين النقرات، فهو إما الزمان الأول وهو الزمان الخفيف، وإما الزمان الثاني وهو ثقيل الخفيف، وإما الزمان الثالث وهو خفيف الثقيل، وإما الزمان الرابع وهو الزمان الثقيل.

٣ - مواقع أزمان السكون المختلفة بين النقرات في الثلاثيات وما زاد، وهنا نواجه عدداً كبيراً من الاحتمالات.

٤ - زمان السكون الفاصل بين دورين من الإيقاع، وهنا لا يتفق ابن سينا مع الفارابي في أن الفاصل يجب أن يكون أطول زمان سكون بل يعتبر أنه يمكن أن يكون أقصر، بل يمكن إلغاؤه كلياً. ولذلك يعد عدد الوحدات الأصلية من نقرات وسكونات دون الفاصل، كما يراعي تغير هذا العدد إذا أريد ضم الفاصل، ولاسيما إذا ملئ فراغه أو بعض فراغه بالنقر.

٥ - احتمالات التضعيف والطي.

وبتركيب هذه العناصر على مبدأ التباديل والتوافيق يصل ابن سينا إلى عدد كبير من أشكال الإيقاعات، ولا يخلو أن يجد احتمالاً ما في إيقاع ما، ينطبق على احتمال ما في إيقاع آخر، فيطلب من القارئ أن يكتشف ذلك ويلغي الازدواجية.

وفي تتبع هذه الاحتمالات يرسم صورة الإيقاع برموز (ت)، (تن)، (تان)، (تارن). وهنا تدخل أيضاً رموز بديلة، فتوالي (ت) و(تن) هو (تنن)، وتوالي (ت) و(تن) هو (تننن)، كما نجد ألفاظاً مثل

(تَتَان) و(تَتَارَن) و(تَتَتَارَن)، كما نجد أنه يستعمل رمز النقطة للتعبير عن الفاصل بين دورين من الإيقاع، فيكرر الدور نفسه بعد النقطة. وهذه الألفاظ والرموز تحدد الإيقاع بكل دقة، إلا أنها تهمل تماماً ما إذا كانت هذه النقرة أو تلك قوية أو لينة. وهو في هذه النقطة بالذات مقصّر كالفارابي.

ولا بد أن ابن سينا لاحظ مدى سماجة هذه الرموز، فلجأ إلى توضيحها بالتفصيلات لسهولة إدراك الإيقاع من قبل القارئ بهذه الطريقة، تماماً مثلما فعل الخليل في العروض. ومن هنا جاءت مظنة أن ابن سينا ربط الإيقاع بالعروض، وهي نظرة مبالغ فيها. وهو على أية حال لم يستعمل التفصيلات في جميع الحالات.

لم يُطل ابن سينا في الحديث عن الموصّلات، فهي عنده جميعاً ذات قوة واحدة، فالخفاف هي تضعيفات النقال، والنقال هي مطويات الخفاف. أما المفصّلات فكانت محور مقولاته، في حين اعتبر الفارابي أن الموصّلات هي الأصل والمفصّلات تفرع لها.

والمفصّلات ثنائية وثلاثية ورباعية وخماسية وسداسية. وقد أسهب ابن سينا في الثنائية والثلاثية.

بعد التعمق في جميع الأشكال التي عرضها وجدنا أن من غير المجدي عرضها، فشطبنا كل ملخصاتنا المنتظمة حرصاً على وقت القارئ. فالأمر لا يخرج عما هو مألوف في الرياضيات من حساب التباديل والتوافيق، وحساب الاحتمالات. فالتفاوت في عدد النقرات، والتفاوت في طول أزمنة السكوت بين النقرات، وفتح المجال أمام ملء فراغات السكوت بأشكال متعددة منها التضعيف، والسماح بالتصرف في وقت الفاصل تطويلاً وتقصيراً، والسماح باعتبار هذا الفاصل خارجاً

عن الإيقاع أو ضمنه، كل هذه العوامل يمكن أن توصلنا إلى عدد قريب من اللانهائي من الإيقاعات. وبعض الأشكال التي يمكن التوصل إليها في إيقاع ما، يمكن التوصل إليها في إيقاع آخر، وكلها نظري لا فائدة من رصده لعدم ارتباطه بأرضية الواقع. إن فائدة التنظير هي في تسليحنا بوسيلة تساعدنا على فهم مكونات الإيقاع، وبالتالي تحديد جنسه وبنيته إذا استمعنا إليه، لا أن تسرد أمامنا كل الاحتمالات الممكنة.

ونكتفي بمثال واحد لتوضيح ما نرمي إليه:

عندما تكلم ابن سينا عن **المفصل الثنائي** ذي الأزمنة **الثقال**، ووزنه (تارن تارن .)، والنقطة تمثل الفاصل، اعتبر أن أزمنته الأصلية، أي بدون الفاصل، ثمانية. وبعد ذلك أضاف حالات مسموحاً بها منها ملء السكون الثاني وراء كل من النقرتين بنقرة، وعندها يصبح الإيقاع على (تن تن تن تن .)، ومنها ملء السكون الأول وراء كل نقرة بنقرة، وعندها يصبح على (تنان تنان .). وباعتبار أن أزمنته الأصلية ثمانية يمكن أن يُهمل الفاصل، وعندها تصلح له الأوزان المتساوية التالية: مستعلان، متفاعلان، مفاعلاتن، مفتعلاتن.

إن من العسير، بل من المتعذر، إقناع العروضي أو الشاعر بأن جميع هذه الأوزان يمكن أن يحل أحدها محل الآخر، أما الموسيقي فقد يقتنع بأن مجرد تساوي عدد الحروف الممثلة للأزمنة يكفي، ولكن من العسير، بل من المتعذر أيضاً، إقناع الموسيقي بأن هذه الأوزان تمثل إيقاعاً ثنائياً.

ومن هنا نرى أن إغراق ابن سينا في تفاصيل نظرية كان غير ذي جدوى، وأن ذلك كان ترفاً فكرياً لا لزوم له.



أما بحث ابن سينا في أوزان الشعر فلم يوفّ الموضوع حقه، فقد حاول إرجاع أوزان بعض البحور إلى أجناس الإيقاعات كما استعرضها، وذلك عن طريق عدّ حروف التفعيلات. ومن ذلك مثلاً أن (فاعلن) و(فعولن) تمثّلان الخفيف الرباعي، وهكذا.

وعلى هذا وجد أن الوزن الشعري:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

يساوي: فعولن فعولن فاعلن فاعلن فعّ فعّ

وعلى سماجة هذه المقارنة لم يدرك أن مفاعيلن الأخيرة في البحر الطويل لا تستعمل إلا استثناءً وفي جملة القافية فحسب.

كما وجد أن الوزن الشعري:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

يساوي: فعّ فعّ فعولن فعولن فاعلن فاعلن

وهنا لم يدرك ابن سينا أن فاعلن الأخيرة لا ترد في البحر البسيط بل تحل محلها فعّلعن.

ومع ذلك فالمقارنة بين البحرين على هذا الأسلوب لا تخلو من طرافة، حيث يُلاحظ أن البحرين كما وصفهما ابن سينا متساويان، وكل ما هنالك أن (فعّ فعّ) جاءت في البحر الطويل في النهاية، وفي البحر البسيط في البداية.

ومع ذلك لا نستطيع أن نقدر ما إذا كان مثل هذا التقطيع يساعد الملحن على مواءمة شعر ما على إيقاع ما. وقد يفيدنا في هذا المجال مقارنة وزن البحر الخفيف. فوزن:

فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن

يساوي: فاعلن فاعلن فعولن فعولن

ومع أن (مفاعِلن) في وسط البحر الخفيف استثناء يأتي من زحاف الخبن وأصلها (مستفعلن)، فإن هذا قد يلقي بعض الضوء على تصرف الملحن عندما ينتقي الأشعار الصالحة للغناء، إذا اختار الأبيات التي تتضمن هذا الزحاف لتفي بأغراضه ١٢.

وعلى أية حال نعتقد أن مجرد محاولة ابن سينا التعبير عن الإيقاعات بتفعيلات كانت مفيدة للغاية، ونضيف أن وضعه لتفعيلات ليست مما ألفه علم العروض التقليدي، مثل (مفاعيلتن) و(فعلتن)، واستعماله أجزاء التفعيلات عندما أحوج الأمر ذلك، مثل (فع) و(مفعو) كانت له فائدته أيضاً.

---

<sup>١٢</sup> وتحضرنى هنا أغنية حلیم الرومی:

بارك النيل صبوتي وارثافي

فانرى الوجد في عيسر القوافي

لا على الغيد أن تهلل فيه

للأمانى والطيف اللطاف

فأبيات القصيدة كلها تتضمن هذا الزحاف، وهو ألطف وقعاً من وزن الأصل.

## البحث الخامس

### نظرية ابن زيلة

ابن زيلة كما سبق القول هو تلميذ ابن سينا وأخذ عنه. ولكنه كان منتطعاً حقاً بل متطاولاً. فقد انتقد ابن زيلة الكندي والفارابي، كما انتقد أستاذه ابن سينا ضمناً فقال: "وأما الكندي والفارابي وغيرهما ممن صنّف في الإيقاع فلم يوفّوه حقه". كما قال: "وتذاكر المتقدمون والمتأخرون في أمر الإيقاعات وعددها فخلطوا فيها تخليطاً عظيماً، وأظنهم لم يقفوا على الأمر الحق فيها، وكل واحد ممن ادعى علم الموسيقى سلك في إيقاع القسمة عليها مسلكاً مخالفاً لمسلك الآخر".

ومع ذلك فقد جاء ابن زيلة بنظرية طريفة تعتمد على قياس مجموع الزمن الكلي للإيقاع بعدد وحداته الزمنية. وهي في الواقع النظرية السائدة في أيامنا بين الموسيقيين، والمعروف أنها جاءت مع التدوين الموسيقي الغربي، غير أن ابن زيلة يثبت لنا أن أصلها عربي.

ومع أن الفارابي يصف أفعال ضاربي الإيقاع فابن زيلة في الواقع أول من استتار برأي "الموقعين" أي ضاربي الإيقاع فدوّن كلامهم في "رسم" الإيقاعات. كما أنه في ما أعلم أول من استعمل الحرف الواحد لرمز النقرة (وهو عنده حرف التاء) ووضع رمزاً للسكّنة في الإيقاع برمز مما يكتبه العرب وهو علامة السكون، وأول من ميّز في رسم الإيقاع بين النقرة القوية واللينّة بأن وضع في بعض الأحيان فوق حرف التاء (ت) شارة الشدة (تّ)، ليرمز إلى النقرة القوية ١٣.

---

١٣ يرى زكريا يوسف أن هذا الرمز يعني النقرة الضعيفة أي اللينة (تك) وأخالفه في هذا لأن ابن زيلة لم يذكر ذلك ولا يتضح من النص أنه عناه، كما أنه يسمي هذه النقرة المشددة "مقطعاً" وهو أقرب معنى إلى قوة النقرة، وكذلك مدلول الشدة في اللغة.

ونظرية ابن زيلة هي في منتهى البساطة: فالإيقاعات العربية الثمانية عنده تُعرف بعدد مقاطعها (والمقطع عنده يساوي السبب). فالثقل الأول هو ثُماني، والثقل الثاني هو سُباعي، وثقل الرمل هو سُداسي، وخفيف الرمل هو خماسي، والهزج هو رباعي إذا نُقرت نقراته الأربع كلها، وإذا طُويت الرابعة أصبح اسمه خفيف الثقل، وخفيف الثقل الثاني هو ثُلثي، أما الثُلثي فهو نصف الهزج، وأما الأحادي فهو الماخوري<sup>١٤</sup>. وقد اعتمد ابن زيلة في تفسيره لنظريته اعتماداً أساسياً على مسألتَي التضعيف والطي. ويطلق ابن زيلة الحرية الكاملة لضارب الإيقاع في التضعيف والطي، دون أن يكون بذلك قد غيّر بنية الإيقاع أو اسمه<sup>١٥</sup>. والملفت للنظر أيضاً أن ابن زيلة ترك الحرية أيضاً في تبادل مواقع النقرات القوية والنقرات اللينة، بحيث يعتبر أن تغييرات من هذا النوع تبقى على الإيقاع اسماً ومبنى<sup>١٦</sup>. ويهملنا هنا أن نشير إلى أن نظرتنا العروضية إلى الإيقاع لا تفرق بين نقرة قوية أو لينة من حيث توافق الإيقاع مع أوزان شعرية تُوائمها.

١٤ لم يُعرّف الماخوري على هذا الشكل سوى ابن زيلة. وقد اشتقّ هذا من اسم الماخور، بينما اسمه مشتق من التمشير، اشتقاقاً من مَخَرَ كما تمخر السفينة العباب، وهي طريقة في تعديل الإيقاع تشبه "السنكة" في أيامنا. انظر البحث الخاص بتنظير الفارابي أعلاه. والمشهور هو أن الماخوري هو خفيف الثقل الثاني. انظر الفصل الثاني من الباب الثاني من هذا الكتاب.

١٥ ونرى أن هذا صحيح من حيث المبدأ إذا كان تصرفاً عفويّاً من قبل ضارب الإيقاع للزخرفة والتلوين، ولكن إذا استقر تضعيف أو طي في موقع محدد من الإيقاع، أصبحت له بنية أخرى، وعندها فمن المفروض أن يصبح له اسم آخر، وهذا في ما نعتقد أصل كثير من التسميات المعاصرة لإيقاعات لا تختلف إلا من وجهة النظر هذه.

١٦ انظر الحاشية السابقة.



ومن الجدير بالذكر أن زكريا يوسف محقق المخطوط يرى أن طريقة ابن زيلة في شرح الإيقاعات "تبدو واضحة ومنطقية، إلا أن البت في هذا.. أمر سابق لأوانه".

ونرى أنه يؤخذ على هذه النظرية عدد من المآخذ:

منها أن هذا التبسيط على ما فيه من مزايا يُخضع الإيقاع إلى عملية تتميط قاسية تلغي أكثر ما فيه من غنى وتنوع وتلوين.

ومنها أننا نفتقد التمييز بين الإيقاعات الموصلة والمفصلة، فقد اعتمد ابن زيلة على الطي والتضعيف فقط وأهمل أدوات أخرى أهمها التمزير. فحسب نظريته يبقى لدينا مقطعان عروضيان، هما السبب والفاصلة، قيد الاستعمال، بينما لا محل لديه للوتد، وهو عماد الإيقاع الممخر والأوزان المفصلة عموماً، وقد كان الفارابي الأول والوحيد الذي أوضح التمزير، كما أن الأرموي، كما سنرى، استعمله دون أن ينظر له فتكلم عنه بالأسلوب العملي فقال: ثلاثة أسباب تساوي وتدين.

وفي حين نُقِرُّ زكريا يوسف على رأيه عموماً، نلفت النظر إلى حقيقة هامة وهي أن "وضوح ومنطقية" هذه الطريقة تتبع من كونها قريبة من المفاهيم المعاصرة لدى الموسيقيين في زماننا، وهي مفاهيم مستقاة من الغرب وجاءتنا مع الطريقة الغربية في تدوين ألحاننا بالنوتة الغربية. وهذا مؤداه أن الطريقة الغربية ذاتها التي استوردناها، هي نفسها التي استعملها الفارابي بشكل غير مباشر في القرن العاشر الميلادي، وبلورها وركز عليها ابن زيلة بعده، ولو بشكل مختلف، في أوائل القرن الحادي عشر الميلادي. وفي اعتقادي أن قلة قليلة من الناس قد قرأت الفارابي وابن زيلة في هذا المجال بإمعان.

## البحث السادس

### تنظير الأرموي

يعتبر صفي الدين الأرموي الذي عاصر سقوط الدولة العباسية على يد هولاكو آخر القدامى الفحول، وينظر الكثيرون من الباحثين اليوم إلى مقولاته على أساس أنها تجبّ ما قبلها. وما أعتقده هو أن هذه النظرة فيها شيء من المبالغة، حيث انتقده بعض فحول هذه الأيام. فها هو الدكتور محمود الحفني يقول في تصديره لكتاب الأدوار ١٧ "غير أنه خلط فيما يسميه (خفيف الثقيل) فجعل الخفيف من ثقيل الأول والخفيف من ثقيل الثاني في دور واحد بذلك الاسم رغم أن لكل واحد منهما دوراً يختص به في جنس إيقاعه".

وصلنا من الأرموي كتابان الأول هو "الأدوار" وقد حققه عام ١٩٨٠ الحاج هاشم الرجب (العراق) ثم حققه غطاس عبد الملك خشبة (مصر) عام ١٩٨٦. أما الكتاب الثاني فهو "الرسالة الشرفية في النسب التأليفية" وقد حققه الرجب عام ١٩٨٢، ويتضمن توصيفاً للإيقاعات على طريقته، ولكنه اعتمد على التفعيلات العروضية، غير أنه أخذ الكثير عن الفارابي وأضاف من خبرته العملية، مع أن تنظير الفارابي لا يعتمد العروض.

لم يكن الأرموي فيلسوفاً إنما كان مغنياً وعازفاً وباحثاً موسيقياً، أي من أهل الصنعة، ولذلك تراه ينقل في القسم النظري من شرحه أجزاء من نظرية الفارابي، وعندما يأتي إلى الجانب العملي يأتي بالإيقاعات كما يعرفها بالتطبيق، كما يعرض، بين ما يعرضه، أوجه الخلاف بين أهل الصنعة في شكل هذا الإيقاع أو ذاك، ويشرح الأسباب التقال

١٧ ص ٢٠ من الكتاب الذي حققه غطاس عبد الملك خشبة.

والخفاف والأوتاد والفواصل كما عرقها علم العروض، كما طرح أفكاراً نجدها عند مؤلفين آخرين. وعلى أية حال نجد الأرموي أكثر ربطاً للإيقاع بالعروض من ربطه بمقولات الفارابي، ويبقى الأرموي حجة في هذا المجال لأنه موسيقار ومغنّ. وبعد أن يوضح الأرموي التساوي بين السبب الثقيل والسبب الخفيف، يأتي بمثال على الفاصلة وما يساويها من أسباب تُقال فيقول: "فزمان ما تلفظ فيه بثمانية أسباب تُقال على التالي مساوٍ لزمان ما تلفظ فيه بأربع فواصل".

لم يهتم الأرموي كثيراً بمسألة قوة النقرة وضعفها، أي (دم) و(تك)، وإنما اهتم كثيراً بالزمن بين النقرات، أي السكتات. ورمز للزمن الذي يفصل بين نقرتي السبب الثقيل (لم) بحرف (أ)، وهو أصغر زمن ممكن في الإيقاع، وقد سمّاه غيره من المؤلفين بالزمن الذي لا يتسع لنقرة، ورمز للزمن الذي يفصل بين نقرتي سببين خفيفين بحرف (ب)، وللزمن الذي يفصل بين بدايتي وتدين بحرف (ج)، أي بين البائين في بـ(لى) بـ(لى)، وللزمن الذي يفصل بين بدايتي فاصلتين بحرف (د)، أي بين اللامين في لـ(ملاً) لـ(ملاً). وهكذا فإذا أهملنا الزمن (أ) الذي لا يتسع لنقرة، فالزمن (ب) يساوي زمن نقرة سريعة، والزمن (ج) يساوي زمن نقرتين سريعتين، والزمن (د) يساوي زمان ثلاث نقرات سراع<sup>١٨</sup>. وبهذا يقترب من نماذج ابن سينا.

ولهذه المقولة فائدتان: أولاًهما أنه يعطي النقرة زمناً، على خلاف الفارابي الذي اعتبر زمن النقرة يساوي الصفر. ونفهم من هذا أنه إذا

---

١٨ تطرق ابن سينا إلى الأزمنة بين النقرات وسمّاها الزمان الأول والثاني والثالث والرابع ولكن الأرموي كان أوضح في شرحه بكثير. وقد ربط الأرموي الإيقاع بالعروض ربطاً مباشراً، على خلاف ابن سينا.

كان لدينا سبب ثقيل (لِمَ) الذي يساوي السبب الخفيف (لا)، واعتبرنا أن السبب الثقيل أو الخفيف يعادل ربع الصوت أي زمن السوداء، فإن كل نقرة من السبب الثقيل مع الزمن الذي يليها يساويان ثمن الصوت. وهذا منطقي لأن الفارابي يقع في هذه الحالة في مشكلة، لأننا إذا اعتبرنا نقرتي السبب الثقيل تساويان الصفر، تصبح المدة بينهما تعادل السبب الخفيف كله، وقد يكون هذا صحيحاً من الناحية الرياضية إلا أنه غير صحيح عملياً، لأن هذا الزمن حسب قول الفارابي ليس فيه مكان نقرة.

وثانية الفائدتين هي أن الأرموي ينوّه بمدى السكتات بين النقرات دون صرف النظر عن العروض. فنقرة سريعة تليها سكتة سريعة تساوي في الواقع السبب (لا) وبالتالي ما هي إلا نقرة بطيئة، ونقرة سريعة واحدة تليها سكتتان سريعتان تساوي الوند (بلى)، ونقرة سريعة واحدة تليها ثلاث سكتات سراع تساوي الفاصلة (لِمَلا). وهذا الربط بين العروض الشعري والإيقاع الموسيقي معتدل ومقبول.

ومن أجمل ما قال الأرموي: "وكما أن عروض الشعر متفاوتة الأوضاع مختلفة الأوزان، لا يفتقر الطبع السليم فيها إلى ميزان العروض، فكذلك لا يفتقر في إدراك تساوي أزمنة كل دور من أدوار الإيقاع إلى ميزان يدرك به ذلك، بل هو غريزة جُبل عليها الطبع السليم، وتلك الغريزة للبعض دون البعض، وقد لا تحصل بكذّ واجتهاد". وأظن الأرموي يلقي، بشكل غير مباشر، ظلالاً من الشك على مقولات الفلاسفة الأوائل عندما يقول: "وقد شاهدنا جماعة قد تبتّلوا لمعرفة هذا الفن واجتهد معلّمهم معهم غاية الاجتهاد وأفنوا زماناً وافراً من العمر، فلم يُجدِ عليهم غير التعب، اللهم إلا نادراً، مع أن المجتهد منهم تراه عالماً بالعلوم الدقيقة سريع الهجوم على إدراك الحقائق".



وتبدو الإيقاعات كما عرضها الأرموي مختلفة عما عرضه من سبقه، ونجد شارح مخطوطه، غطاس عبد الملك خشبة، محقق وشارح "الموسيقى الكبير" للفارابي، يخالفه بشكل واضح ويعارض أقواله ببعض مقولات الفارابي دون أن يشير إلى أصلها، كما أنه لم ينتبه كما يبدو إلى المرونة التي أقرّها الفارابي أصلاً، ولم يراع التطور عبر الزمن، الذي أشار إليه الأرموي بوضوح. فمن الملفت للنظر في أقوال الأرموي جملة عابرة ولكن لها دلالتها العميقة. ففي "الرسالة الشرفية" قال: "إن الثقل الأول يراد به في زماننا... وأما المعروف في زماننا هذا بالثقل الثاني..."، وهذا ما يشير بوضوح إلى أن الإيقاعات قد تطورت وتغيرت عبر الزمان. كما أن هذا ما يدعو إلى الاعتقاد بأن التباين حسب المكان أيضاً ليس بالأمر المستبعد.

ومع أن الأرموي يكرر بعض مقولات الفارابي، مما يدل على اطلاعه عليها واستقائه منها، فإن عرضه كان بأسلوب يبدو أسهل واقرب إلى الفهم والناحية العملية من تعبير الفارابي. كما أنه أضاف أموراً هامة، وأهمها فكرة التساوي الزمني بين أعداد معينة من الأسباب والأوتاد والفواصل. صحيح أنه من بدهيات الأمور تساوي السبب الثقيل والسبب الخفيف، وتساوي الفاصلة مع سببين، ولكن الملفت للنظر دخول الوتد على الخط في مجال التساوي، وكان الفارابي قد تعرض لهذه الفكرة بشكل غير مباشر عندما بحث في تمخير الإيقاعات. ولتبسيط الموضوع نضعه في أصغر حدوده، ومفاده أن مجموع وتدين (بلى بلى) يساوي بالنسبة للموسيقى ثلاثة أسباب (لالالا)، وكل ما في الأمر هو أن السبب الثاني قد انفصل أولاً إلى نقرتين سريعتين (كسبب ثقيل)، ثم ذهبت أولى النقرتين السريعتين إلى بداية السبب الأول فحوّلته

إلى وتد، فبقيت ثانية النقرتين السريعتين قبل بداية السبب الثالث فحوّلته إلى وتد أيضاً.

إن هذا الطرح غير مقبول البتّة بالنسبة للعروض الشعري، ولكنه من بدهيات الأمور في أيّامنا عند الموسيقيين. فالوتد إذن يشكل سبباً ونصفاً، حيث يعادل ثمن الصوت حرفاً متحركاً واحداً، بينما يعادل السبب ربع الصوت.

وأهمية هذا الطرح تتجلى في أن معيار تصنيف الإيقاعات حسب عدد أرباع الصوت أو أثمانه، وهو معيار أتى إلينا حسب أرجح الأقوال من الغرب عبر اتباع طريقة التدوين الغربي، إنما كان مما قال به علماء عرب كالفارابي وابن زيلة والأرموي على امتداد الفترة بين القرن العاشر والقرن الثالث عشر الميلادي، أي قبل حوالي مائة وخمسين سنة قبل "الإصلاح" الذي أجري على إيقاعات الغرب بأمر بابوي، وهو ما سنتطرق إليه لاحقاً ١٩.

---

١٩ انظر البحث السابع التالي، الفقرة (و).

## البحث السابع

### مقولات المتأخرين والمعاصرين

ويتمثل تنظير المتأخرين في مقولات المؤلف المجهول لكتاب "الشجرة ذات الأكمام". وقد ربط هذا المؤلف بين الإيقاع وبين علم العروض ربطاً محكماً، وخالفه في ذلك بعنف محقق الكتاب غطاس عبد الملك خشبة. ففي حين سمى المؤلف الإيقاعات بحوراً، علّق المحقق بأن الإيقاعات أدوار من نقرات مختلفة الأزمنة أو متساوية تجعل بإزاء أجزاء وزن الشعر لمزاحفة حركاتها بالمد والقصر. وغفل المحقق عن أن ذلك كان نتيجة لوجود إيقاعات ليس لها نظير في أوزان الشعر، أي أن ذلك ولّدته الضرورة فأصبح هو المألوف. كما أضاف المحقق: "لا توجد في الموسيقى أوزان أو إيقاعات يراد بها محاكاة أجزاء الشعر ولا محاكاة الأسباب والأوتاد والفواصل". وهذا الكلام غير دقيق من جهة، كما أنه يدعو بشكل غير مباشر إلى عزل الشعر عن الموسيقى. فالأمر لا يعدو خلافاً بين مدرستين ولا يسوغ لأحد أن يدّعي العلم كله وينفي العلمية عمّن خالفه. ونحن نرى أن وجهتي النظر تكملان بعضهما ولا تختلفان ولا يجوز أن ينتصر أحدهما لواحدة دون الأخرى.

ومن الواضح أن مؤلف "الشجرة" كان مطلعاً على كتاب الأدوار للأرموي، بدليل أنه نقل عنه تعريف الإيقاع نقلاً شبه حرفي، فعرّفه بأنه "جماعة نقرات بينها أزمنة محدودة المقادير، لها أدوار متساويات الكمية على أوضاع مخصوصة، ويُدرك تساوي الأزمنة والأدوار بميزان الطبع السليم" ٢٠. كذلك أخذ عن الأرموي عدداً من الشروح ولاسيما ما يتعلق بالأزمنة بين النقرات.

٢٠ الشجرة ذات الأكمام ص ٨٦، والأدوار للأرموي ص ٢٧٩

كذلك من الواضح أنه ينتمي إلى المدرسة العروضية حيث يعتمد الأسباب والأوتاد والفواصل، ويعتبر أن الفارق بين عروض الشعر والإيقاع الموسيقي هو في التعبير فقط، فعبرة (مستعلن) هي من سببين خفيفين ووتد، وهي عند الموسيقار (تن تن تن) وكلا اللفظين واحد. ويعترض أحد محققي الكتاب وهو غطاس خشبة، غير أن حجته لا تخرج عن كونها شرحاً لطريقة الغناء المتقن ٢١، وهي تركيب كلام الشعر على وزن موسيقي مختلف.

يربط المؤلف كلامه بمقولات للأرموي وأخرى لصفي الدين الحلبي، ويجيء بكلام مبسط ومفهوم أقرب إلى أسلوب المعلم. والجديد فيه أنه قد حدد للإيقاعات بُنى مختلفة في بعض الأحيان، كما جاء بإيقاعات جديدة عربية الاسم والمسمى، الأمر الذي يلقي ضوءاً على جانب هام من التطور ضمن الإطار العربي. وسنعود إليها عند البحث في الإيقاعات العربية ذاتها.

أما في أيامنا هذه فقد أصبح الإيقاع في بلادنا أشكالا محددة ومرسومة بدقة، ليس لها سوى الاسم الذي تُعرف به وتعارف الناس عليه مع اختلاف في روايات بعضها كما دوتها موسيقيون، وتسربت إليها النظرية الغربية فأصبح المدوتون يقسمونها إلى أجزاء ثنائية وثلاثية ورباعية حسب الحال، وفي ذلك ما فيه من تشويه لبنائها. ومن هؤلاء نديم الدرويش ٢٢ وسليم الحلو ٢٣، وسائر الركب في هذا الموسيقار توفيق الصباغ، وقد تأثر هؤلاء بمعرفتهم للتدوين الغربي،

---

٢١ انظر الفصل الأول من الباب الرابع من هذا الكتاب

٢٢ الموشحات المدونة في كتاب "من كنوزنا".

٢٣ في كتابه "الموشحات الأندلسية".



بينما أعرض عن هذه التقسيمات موسيقيون عمالقة مثل جميل بشير<sup>٢٤</sup> ومجدي العقيلي<sup>٢٥</sup> رغم إتقانهاما للتدوين الغربي. أما كامل الخلعي الذي دوّن عدداً من الإيقاعات على طريقة المربعات فإنه لم يقسم الإيقاعات إلى أجزاء مما يثبت أن مثل هذه التقسيمات لم تكن قد ظهرت إلى الوجود في زمانه، أي قبل قرن ونيف.

على أن لبعض هؤلاء الموسيقيين مقولات هامة نرى من المفيد إيرادها في مجال التنظير للإيقاع العربي.

### أ - مسألة التشبيعات والتزيينات

تطرق الموسيقار المصري كامل الخلعي إلى "حلية" أطلق عليها ضاربو الدف اسم الرباط، وهو نوع من "التزيينات". ويسميه أهل بلاد الشام اللطوة، وهو طي النصف الأول من زمن النقرة وتحويل النصف الثاني إلى نقرة سريعة، فهو نوع من السنكوب<sup>٢٦</sup> وقد جاء الخلعي بمثال عليه من إيقاع الستة عشر. ويقول الخلعي إنه لا يصح وجود الرباط لأن الإيقاع "منظوم" على الوحدات، "ولكن كيف وقد استحكمت تلك العادة في صدورهم وأيديهم ولا يمكن نزعها إلا في مدة طويلة". ويضيف: "قد تلقينا الأوزان التركية والشامية على فطاحل علماء هذا الفن كالأستاذ الفاضل الشيخ أبي خليل القباني والشيخ عثمان الموصلي وغيرهما ودرسنا كتب الأثرak أيضاً كلها التي في أوزانهم فلم نجد

---

<sup>٢٤</sup> في كتابه "تعليم العود" الصادر في العراق، ص ١٧، وقد دوّن فيه ٢٦ إيقاعاً متداولاً.

<sup>٢٥</sup> في سلسلة كتبه "السماع عند العرب"، وقد دوّن فيها عدداً كبيراً من الإيقاعات من مختلف البلدان العربية.

<sup>٢٦</sup> أعتقد أن عبارتي الرباط واللطوة مترادفتان في المعنى اللغوي، ومعناها الكمين الذي يعقبه إطلاق عيار ناري على العدو، فضارب الإيقاع "يربط" للعدو، أو "يلطي" له.

لذكر هذا الرباط أثراً". ويحدد الخلعي مواقع هذا "الرباط" في إيقاعات الورشان، والأربع والعشرين، والفاخت، والرهج، والمخمس، والمحجر، والستة عشر".

ويشرح توفيق الصباغ الرباط بقوله ٢٧ "إذا وجد مسافة سكوت متصلة بالقوس بدم أو تك ٢٨ يأتي بعدهما مسافة سكوت أخرى فيسمى رباط وهي حلية أدخلت على بعض الأوزان ولم تكن موجودة في أصل الوزن وعند هذا الرباط يصبح الوزن كأنه خارج عن الأصول ويشبه السنكوب في النوته الإفرنجية". إن هذا الشرح الدقيق للرباط يوضح أنه هو غير بعيد عن مفهوم التمخير ٢٩ الذي أوضحه الفارابي، مما يدل على الأصالة العربية لهذه الحلية، والتي أدت إلى توليد أوزان جديدة من أوزان قديمة بعد أن رسخت مواضعها، فولد الماخوري من الثقيل الثاني وممخر الثقيل الأول من الثقيل الأول. وتذكر كتب الأدب أن إبراهيم الموصلي كان يفضل تمخير إيقاعاته ويكثر من ذلك ٣٠.

ولكن التشبيعات والتزيينات إذا كثرت، ولاسيما على أسلوب غير مشهور، قد تضيع نكهة الإيقاع على المستمع. وللأمانة أذكر أنني حضرت حفلاً قدم فيه عدد من الفنانين العراقيين عرضاً رائعاً للإيقاعات، وأذكر أنهم عرضوا منها إيقاع المربع فلم أستطع أن أتبين

٢٧ الدليل العام للموسيقى ص ٦٢.

٢٨ أي سكتة قصيرة وراء نقرة قصيرة يعادل مجموع زمنهما مدة نقرة أو سكتة واحدة من وحدات الإيقاع.

٢٩ التمخير عملية مقصودة من الملحن تولد إيقاعاً جديداً، أما الرباط فهو حلية ارتجالية من ضارب الإيقاع، ولكن استقرارها كثيراً ما ثبتها في الإيقاع الأصلي فجعل له صيغة أخرى أو رواية أخرى.

٣٠ يقول ابن خرداذبة إن الماخوري سُمي بذلك لأن إبراهيم بن ميمون الموصلي وكان من أهل فارس وسكن الموصل، كان كثير الغناء بهذه الطريقة.

بنيته لكثرة ما حشوه بتشبيعات وتزيينات على طول الخط. وكان ما اتفقت عليه آراء من كنت في صحبتهم هو أننا لم نسمع إيقاعات وإن كنا سمعنا نتاج مهارات فائقة. وهذا يوحي بأن أصل هذه التشبيعات والتزيينات كان رغبة ضارب الإيقاع في التميز لكيلا يبقى دوره مجرد آلة رتابة. وأرى تلك الرغبة مطلباً مشروعاً ولكن شريطة أن يجري ذلك التصرف بين الحين والآخر وليس باستمرار، وهذا من شأنه أن يبرز التميز المستهدف، بشكل أفضل.

### ب - مسألة التبادل بين النقرات القوية واللينة

يقول الخلعي: إن ابتداء أكثر الأوزان من التَم (دم)، فإذا كان أول الوزن بالتك ووجد الملحن أن من الضروري أن يضع التَم في مكان التك "فلا بأس من باب التفنن، وبالعكس مادام الوزن يكون في حال الإلقاء مضبوطاً لا زيادة فيه ولا نقصان". وهكذا نجد أن المعاصرين يقبلون بهذا التبادل ولكن في مواضع معينة وبشروط.

ونذكر أن للفارابي وابن زيلة مقولات تتيح مرونة شبه مطلقة في أي مكان أراد ضارب الإيقاع. وقد طبقنا نحن هذه القاعدة عندما أزلنا الفارق في قوة النقرة لكي نصل إلى توضيح بنية الإيقاع بلغة العروض.

### ج - مسألة الإيقاعات الطويلة

مع أن الموسيقىار الحلبي توفيق الصباغ دون أكثر من ستين إيقاعاً معاصراً، منها طويل نوعاً ما، وقف من الإيقاعات الطويلة موقفاً سلبياً. فالأوزان الطويلة " لا طابع خصوصي لها ولا لذة خصوصية توجد فيها"<sup>٣١</sup>. وقد دون مثلاً إيقاع الزنجير المؤلف من ١٢٠ سوداء ليحكم القارئ بنفسه على عدم فائدتها، لأن الألحان التي تنظم عليها تبقى واحدة

<sup>٣١</sup> نفس المرجع السابق ص ٥٩.

تسواء ضربت على وزنها الأصلي أم على الواحدة.. بينما لو عزف لحن على ضرب سماعي ثقيل ثم انتقل العازف بدون أن يصحبه دف إلى لحن آخر وزنه سماعي دارج لشعر السامع حالاً بتغير الوزن".  
والصباغ في هذا يبدو متفقاً مع ابن سينا الذي قال إن الطوال الثقيل لا تعدّ من الإيقاع، ولكن الصبّاغ عاش في عصر كثر فيه استخدام الإيقاعات الطويلة، التي يغطي بعضها مقطوعة موسيقية كاملة، وهذه تخرج عن الإيقاع في نظرنا لأن أساس الإيقاع التكرار. غير أننا في سعينا إلى الشمولية والموسوعية والحصر قدر الإمكان سوف نسعى إلى تدوين جميع الإيقاعات وتحليلها. وسنعود إلى ذلك في الباب الثالث من هذا الكتاب.

#### د - مسألة الربط بالعروض الشعري

وواضح أن المقصود بهذا الربط في مفهومنا لا يتناول البحور الشعرية المعروفة وإنما يتم عن طريق المقاطع العروضية وأهمها السبب والوتد والفاصلة. والمعروف أن الموسيقيين المعاصرين لا يرون لهذه العلاقة وجوداً، وعلى الغالب بسبب عدم تمكنهم من العروض، فعدم إدراكهم لهذه العلاقة له ما يبرره. ولكن ثمة من المعاصرين من يكافح الفكرة بشدة وحدة، ومنه غطاس عبد الملك خشبة محقق عدد من المخطوطات الموسيقية، فيتصدى في حواشيه للمؤلفين الذين حقق مخطوطهم بادّعاءه خطأ مقولاتهم، ومنهم موسيقار عملاق كالأرموي الذي ربط بين الإيقاع والعروض باعتدال. ويقول غطاس ٣٢ "وليس في طبيعة الإيقاعات اللحنية أن تجعل على أوزان التفاعيل في النطق بها على مجرى العادة، بل إنما هي أدوار محدودة النقرات والأزمنة مقرونة

٣٢ الحاشية ١ من ص ٢٨٨ من كتاب الأدوار للأرموي.



بمذات الحروف المصوّنة على هيئات محدودة تتميز بها". كذلك يقول في موضع آخر ٣٣: "والناظر في أمر الإيقاعات يجب أولاً أن ينظر إلى أجناس هيئاتها فقط، دون أن يجعلها بالقياس إلى حركات الأسباب والأوتاد إطلاقاً، لأن هذه إنما تتعلق بتلك من جهة أن كليهما من الجنس الموزون، وإنما تتميز الإيقاعات بأسلوب المدّ والقصر في الأزمنة، على هيئات محدودة في التلحينات، فأما تلك فإنها تستعمل في أوزان الشعر بالقياس إلى تقطيع المصوتات من حروف الكلام بالنطق بها على مجرى العادة في المخاطبات".

لسنا هنا في معرض مناقشة هذه الأقوال. ففي كتابنا هذا كله إثبات يقطع الشك باليقين، لكون أي إيقاع موسيقي قابلاً للتقطيع إلى مقاطع، وتركيب المقاطع في تفعيلات، بل قول الشعر على تلك التفعيلات، لأن لغتنا العربية تتيح هذا بسهولة ويسر، والمسألة مسألة اعتياد ليس إلا.

#### هـ - نظرية الباب المفتوح

في مؤتمر ومهرجان الموسيقى العربية الذي عقد في القاهرة بين ١٠-١ تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٩٥ عُرض لحنٌ سماعيٌ معروف أعيد عزفه على إيقاع خليجي يماثل السماعي الثقيل في مدته ويخالفه في بنيته، فسُمع لحن كأنه جديد تماماً.

ولئن كانت هذه التجربة الطريفة جديدة في التطبيق، فإنها ليست جديدة من حيث الفكرة. فتحت عنوان "نظرية جديدة مهمة" يرى توفيق الصباغ أنه يمكن ابتكار أوزان كثيرة جديدة، بمجرد التحوير في الإيقاعات المعروفة وتقديم وتأخير بعض مقاطعها أو تغيير تركيبها. وجاء ببعض الأمثلة على ذلك من أوزان سماها "توفيقية" نسبة إلى

٣٣ الحاشية ٢ من ص ٢٨٩، نفس المرجع السابق.

اسمه، فبدأ بأن أخذ أوزان السماعي الثقيل وجورجينه وأقصاق سماعي ولناك فاخته وكل منها مؤلف من عشرة أثمان الصوت، ثم وضع سبعة إيقاعات من عنده كل منها مؤلف من عشرة أثمان أيضاً. لن نستعرض هذه الإيقاعات لأنها مجرد إيقاعات نظرية لم يستعملها أحد، ولكن من المهم أن نؤكد أن كل هذه الأوزان الجديدة تقبل تطبيق أسلوب التفعيلات عليها، بل قول الشعر عليها.

## و - التأثير بالغرب

منذ أوائل هذا القرن بدأ الفكر العربي يتبنى الطرق الأوربية عبر تبني طريقة التدوين الغربي والسعي إلى تحويل التخت الموسيقي الشرقي إلى أوركسترا يقودها "المايسترو" على الأسلوب الغربي. ومع دخول التدوين الغربي لموسيقانا العربية انطمست فكرة انقسام دور الإيقاع إلى جُمْل، وانطمست كيانات تلك الجمل ذات الشخصية المستقلة، وأصبح دور الإيقاع يُقسم إلى أجزاء ثنائية وثلاثية ورباعية يسمى كل منها (ميزورة) أي مقياس. وتدوّن الميزورات بحيث تفصل بينها خطوط عمودية منقطة، بينما يفصل بين دور إيقاع والدور التالي خط عمودي ثخين.

ومن الغريب حقاً أن يستورد المرء سلعة من بلاد أقل منه تطوراً في الميدان المعني، في ظل الفقر المدقع للإيقاعات الأوربية، فليس فيها إلا الثنائي والثلاثي والرباعي. وقد يكون للإيقاع بُنى مختلفة فلا تخرج عن هذا الإطار. فإذا كان لدينا مثلاً إيقاع موصل ثلاثي (كالفالس) ووزنه (لالالا) أي (مفعولن) ودخل على السبب الأول تضعيف فأصبح (لِمَ لالا) أي (فَعِلَاتن) أو دخل التضعيف على السبب الثاني فأصبح (لا لِمَ لا) أي (مفتَعِلن) أو دخل على الثالث فأصبح (مفعولُك) يبقى الإيقاع

ثلاثياً في المفهوم الغربي. صحيح أن المدة الكلية لهذه الإيقاعات الثلاثة واحدة، غير أن الجمل الثلاث تختلف في المفهوم العربي الأصيل المشتق من اللغة العربية.

ويرتبط بهذا تحديد هوية الإيقاع بعدد وحداته على أساس مجموع أعدادها الصحيحة وكسورها. فقد أصبح الإيقاع يُعرف بأنه يتألف من عدد (كذا) من الأرباع أو الأثمان. ولا يهم تركيب البنية الداخلية في هذا المعيار بل يبقى هذا التركيب محفوظاً بتدوين الإيقاع. وبموجب هذه الطريقة يعتبر الإيقاع إذا كان مؤلفاً من وتد واحد (بلى)، مؤلفاً من ثلاثة أثمان الصوت القياسي، أما إذا كان الإيقاع مؤلفاً من وتدين (بلى بلى) أي (مفاعِلن) فإنه يمكن أن يعتبر مؤلفاً من ثلاثة أرباع الصوت القياسي، كما يمكن أن يعتبر مؤلفاً من ستة أثمان الصوت. وكثيراً ما يختلف الموسيقيون في تحديد العدد الكلي لإيقاعات تتضمن مثل هذا الإشكال.

ونحن بالطبع لا نقترح إنهاء العمل بمعيار مجموع الزمن الكلي للإيقاع والاقتصار على أسلوب الجمل، بل نقترح اعتماد المعيارين معاً. ولكن التقسيمات الداخلية للإيقاع يجب أن تستغني عن التقطيع إلى ثنائيات وثلاثيات وتستعيز عنها بالتقطيع إلى جمل عروضية.

ومن المثير أن نعرف أن الإيقاعات الغربية المعروفة في أيامنا ليست بالإيقاعات الأصلية في الغرب ذاته، بل جاءت من عملية تتميط أخضعت لها الإيقاعات الأوربية القديمة التي كانت نابعة من الفطرة. وكانت الفطرة عندهم كما هي عندنا ولكنها ألغيت في القرن السادس عشر بقرارات سياسية ذات هدف ديني هدفه تتميط أغاني الكنيسة في أصقاع الإمبراطورية الرومانية، وكان منها الشرقي الذي تعود جذوره



إلى ماضينا السحيق. وكذلك جرى تمييط الإيقاعات "الشعبية" إلى إيقاعات ثنائية..

ومثل هذا التصرف له سوابقه في الشعر في أوربا، فقد ألغى الرومان في الشعر العروض الكمي النابع من الإغريق، بعد أن طبقوه قروناً إثر احتلالهم لليونان التي كانت تسبقهم حضارياً، ونشروا العروض العددي ذا المقاطع المتساوية في البلدان اللاتينية، ومثل ذلك فعل باخ في النصف الأول من القرن الثامن عشر حيث ألغى باخ أرباع الدرجة والكومات<sup>٣٤</sup> من السلم الموسيقي الطبيعي الذي كان سائداً قبله، والذي ما يزال رائد الموسيقى الشرقية عموماً والعربية خصوصاً، فأصبح السلم منمطاً لا يحتوي إلا على الدرجة الكاملة أو نصف الدرجة.

ويوضح بيتر غيغر Peter Giger مؤلف كتاب "فن الإيقاع" Die Kunst des Rhythmus كيف أن نظام التدوين، بما في ذلك تدوين الإيقاعات، قد خضع في أوربا لعدة مراحل من التمييط باتجاه التبسيط، حيث انتقل في البداية إلى نظام ثلاثي الأبعاد في جوهره ولكن مع تعقيدات كثيرة، حتى حل في القرن السادس عشر النظام المبسط ثنائي الأبعاد مع الحفاظ على القليل من الأوزان ثلاثية الأبعاد، إلا أن النظام الثنائي قد أصبح السائد منذ ذلك الحين.

ومن أعجب ما قرأت من كتاب غيغر قوله عن هذا التطور : " لئن جعل المبدأ الثنائي في التدوين الإيقاعات أكثر وضوحاً، إلا أنه أحدث ما يحدثه المسحج من تسوية السطوح في مقاييس الأوزان. ففي سياق

<sup>٣٤</sup> الكوما هي جزء من تسعة أتساع من درجة الحدة الصوتية، ولم تعد تطبق إلا من قبل الأصلاء من أرباب الموسيقى العربية، وبدونها يتعرض المقام الموسيقي إلى مسخ وتشويه، يبدو أن أنصار الاكتفاء بربع الدرجة يقبلونه.



حركة تدوين الموسيقى الشعبية والفنية الأوربية على الأنماط الجديدة  
المقررة، عمل الموسيقيون بهمة فائقة على إعادة النظر في الألحان  
القائمة على البنى الإيقاعية المعقدة التي كانت محفوظة حتى ذلك الحين،  
وذلك بحيث يتوافق اللحن مع نمط الأرباع الأربعة، الذي أصبح سائداً.  
إن هذا التقييد الذي فرضوه على أنفسهم قد ساهم سلبياً في بداية انفصال  
قليل الذوق بين أوزان الشعر والبنى الإيقاعية الموسيقية، بحيث اختفى  
ذلك التنوع في الأوزان والتصوير الإيقاعي لها، مما أخلى المكان  
لأوزان سطحية. وفي حين اختفت مثلاً الإيقاعات الخماسية والسباعية  
وذات التسع، بقيت أشعارها كما بقيت أنغامها ."

ومن هذا نفهم أن ما كان سائداً في أوربا قبل القرن السادس عشر كان مبنياً على الفطرة الإنسانية مثلما كان الأمر عليه في بلادنا، وأن ذلك التشويه القسري قد فرض على الموسيقيين بأمر سياسي، مما جعلهم يحاولون الحفاظ على تراثهم ولكن بشكل معدّل ينسجم مع الإيقاعات النمطية الجديدة، وهذا بدوره قد فرض على اللحن أن يطول هنا ويقصر هناك، فبقي أساس اللحن ولكنه من حيث النتيجة لم يعد ممثلاً للتراث بأمانة.

ولعل من المفيد أن نلاحظ أن ذلك كله قد جاء في الفترة التي أعقبت  
خروج العرب من الأندلس<sup>٣٥</sup>. لم يكن إخراج العرب من الأندلس قهر شعب مغلوب فحسب، بل كان عملاً بربرياً بحق الإنسانية كلها حيث أن الحقد امتد إلى الحضارة الإنسانية بتراتها الفني والأدبي. ولا ننس أن كل ما انتقل إلى الغرب من علوم العرب كان عن طريق الأندلس.

<sup>٣٥</sup> للتذكير نشير إلى أن خروج العرب من الأندلس كان في نهاية القرن الخامس عشر، وبالضبط

فما أعجب إلا من أبنائنا الذين يساعدون الغرب اليوم على طمس معالم حضارتهم ذاتها ويفرضون علينا حضارة هي في الأصل ظالمة لشعوبها بالذات.

وهاهم موسيقيو الغرب يعودون إلى ثورة صامته تسعى إلى إحياء ما قُتل من تراثهم. فمع انقراض أوزانهم الخماسية والسباعية، وهي التي يسميها الموسيقيون عندنا بالعرجاء، والعودة المترددة إلى الثلاثيات إلى جانب الثنائيات، أصبحت الإيقاعات الغربية ثنائية وثلاثية، أي تتألف من ربعين أو ثمنين، أو من ثلاثة أرباع أو أثمان. وسرعان ما قهر إيقاع الفالس غيره، وبعد ذلك قُبلت مضاعفات الاثني والثلاثة فتسللت الإيقاعات السداسية وذات التسع والاثني عشرية كمضاعفات الثلاثية. وأخيراً، وبعد زمن من احتلال الأسبان لأمريكا اللاتينية جاءت إيقاعاتها لتغزو أوربا كلها كالسмба والرومبا، وما هذا إلا الفوز الحضاري للمغلوبين عسكرياً.

ولكن الفوز الحضاري الحقيقي عاد لينبع من شعوب جارة لنا هي شعوب أفريقيا السوداء. فموسيقى الجاز التي فرضت نفسها على الغرب جاءت من سود أمريكا وهم من أصل أفريقي. ولا ننس أن سنة خروج العرب من الأندلس هي نفسها سنة اكتشاف أمريكا من قبل الأسبان وهي سنة ١٤٩٢، بما تبعها من قنص الأفارقة وبيعهم في سوق النخاسة في أمريكا.

واليوم، وبعد انتشار موسيقى الجاز في الغرب كله أصبحت الإيقاعات المعروفة والمطبقة في أوربا معقدة إلى أبعد الحدود بحيث تستخدم أكبر عدد ممكن من السرعات التي تتيحها الموسيقى ذاتها، بما في ذلك السنكوب وهو ما سماه العرب "الرباط" أو "اللطوة" أو

"التمخير"، حسب الحال، وبما فيه تجزئة زمن النقرة إلى نقرتين سريعتين أو إلى أربعة نقرات سريعة جداً وأكثر من ذلك، وهو ما سماه العرب "التضعيف"، وتطبيق السنكوب حتى على النقرات المتتالية في السرعة، بل دخول انقسامات لمدة ربع الصوت حتى إلى أجزاء من أعداد فردية. فلم يعد هناك ثلاثية (ثلاث نقرات في زمن نقرتين) وسداسية (ست نقرات في زمن أربع) فحسب، بل أصبح زمن النقرة ينقسم إلى سبع نقرات أو تسع، مع ما في ذلك من صعوبة هائلة في الأداء. وبهذا عادت الإيقاعات الغربية إلى الأوزان الكمية ولكن من مصادر مستوردة.

كذلك فقد شرع الغرب بالتطلع إلى إيقاعات الشرق. فقد تضمّن كتاب الباحث الألماني غيرر المشار إليه ٣٦ عدداً كبيراً من الإيقاعات التركية والفارسية والهندية والمقدونية واليونانية، والكثير منها معروف ومطبّق في بلاد العرب.





## **الباب الثاني**

### **الإيقاعات العربية القديمة**



## مقدمة

المعروف أنه كان ثمة ثمانية إيقاعات عربية قديمة، اتفق على عددها واختلف على مضمونها فيما يبدو، ويرجح الباحثون أنها اندثرت، وقلّ من كلف منهم نفسه عناء استقصائها، اللهم إلا في مجال تحقيق بعض المخطوطات، دون اتفاق المحققين على ما فهمه كل منها.

وكان من هذه الإيقاعات ما اتفق في الاسم مع بعض بحور الشعر وإن خالفها في المدلول كاسم الهزج والخفيف. كما أننا نجد بعض هذه الأسماء ما يزال حيّاً في بعض الإيقاعات المعاصرة دون أن يثبت، أو على الأقل أن يتضح، وجود رابطة بين هذا الاسم ومدلوله في القديم. كذلك فمن المتفق عليه أن تلك الإيقاعات كانت موجودة في العصور الإسلامية، دون استقصاء علمي حقيقي عما إذا كانت تلك الإيقاعات قد وجدت أيام عرب الجاهلية أم لا.

## اختلاف الأدبيات العربية في موضوع الإيقاعات القديمة

كتب ابن زيلة ١: "وتذاكر المتقدمون والمتأخرون في أمر الإيقاعات وعددها فخلطوا تخليطاً عظيماً وأظنهم لم يقفوا على الأمر الحق فيها". وأضاف زكريا يوسف: "إن موضوع الإيقاعات هو من أكثر المواضيع اضطراباً في المصنّفات العربية".

والواقع أن من يستعرض أقوال المؤلفين تصعقه الاختلافات الشديدة في الشرح والتوضيح ونجد أنفسنا أمام مهمة معقّدة حقاً.

فالأدبيات التي وصلتنا منذ الكندي، وهو أول فيلسوف عربي، كثيراً ما انطوت على غوامض والتباسات تقبل مختلف التأويلات، زاد فيها اختلاف محققي المخطوطات في تفسيراتها. ولا بد أن زكريا يوسف قد

١ الكافي في الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف.

لاحظ اختلاف الإيقاعات حسب الروايات، فتخلص من المشكلة بتفسير بسيط هو أن أشكال الإيقاعات قد تغيرت عبر الزمان. فقال إن هذه الإيقاعات "قد أصابها التطور طبعاً كما أصاب الموسيقى عامة".

غير أن دراسائنا المتعمقة أثبتت أن هذه الاختلافات ظاهرية فحسب. إن من تصدّى لتفسير المخطوطات القديمة دون أن يتعمق في فهم نظرية الإيقاع كما شرحها الفلاسفة العرب القدماء، بما في ذلك قواعد التصرفات المسموح بها، ولا سيما حذف الفاصل كلياً أو جزئياً، والتضعيف، والطي، والتشبيع، وجمع دورين متتاليين أو أكثر يختلف أحدها عن الآخر بتعديل معين ضمن قواعد المسموحات، لابد أن يحتار وأن يرد موارد الخطأ.

### التنسيق بين الأقوال في الإيقاعات العربية القديمة

سنحاول في ما يلي من الفقرات استعراض أشكال الإيقاعات كما أوردها المؤلفون من فلاسفة وعلماء آخرين، ومقارنة أقوالهم على المستوى التفصيلي عن كل إيقاع على حدة، مما يتيح الفهم الصحيح لما عناه كل منهم، أو تقرّبه من حقيقة الأمر، ذلك أن أشكال التعبير كثيراً ما تختلف حسب شخصية المؤلف، مما قد يؤثر على تفسير المحقق المعاصر. وبالفعل فقد اختلفت تفاسير المعاصرين حتى بالنسبة لمؤلف واحد، وما ذلك إلا لسبب بسيط هو أن كل نص درس على انفراد، الأمر الذي أفسح مجالاً واسعاً لاختلاف الفهم وبالتالي البعد عن الصواب أحياناً. ولذلك فسوف نستعرض الإيقاعات فرادى، وقد اتّفق على أسمائها اتفاقاً نسبياً، وننظر إلى كل شروحها التي بين أيدينا، لعنا نصل إلى حقيقتها، أو لعنا على الأقل نستطيع أن نجعل الخلاف في أضيق حدوده. وحين نستعرض أقوال المؤلفين في شرحها سنلجأ إلى



التسلسل التاريخي، على أمل أن نصل إلى إظهار عنصر التطور عبر الزمان أو الخلاف عبر المكان، حسب موطن المؤلف.

ومنذ البداية نوّكد على أهمية التمييز بين المدرسة البُنيوية، وتعتمد على التمييز بين زمان السكون بين النقرات، وأبرز ممثليها الفارابي وابن سينا، وتتفرع عنها المدرسة العروضية، التي يمثلها مؤلفون أبرزهم إخوان الصفا، وإلى حدّ ما ابن سينا، والأرموي، والمؤلف المجهول لكتاب "الشجرة ذات الأكمّام" الذي أخذ عن الشاعر صفي الدين الحلي، وبين المدرسة العدوية، التي تعتمد أساساً على مجموع المدة الزمنية للإيقاع، وأبرز ممثليها ابن زيلة، وهي السائدة في أيامنا. فمن خلال هذا التمييز تظهر فروق هامة في زاويتي النظر لا بد من التطرق إليها. فاعتقادنا أن هذا التباعد كان نتيجة عدم إتقان الموسيقيين لعلم العروض وعدم إتقان العروضيين لعلم الموسيقى، وسنرى أن التوفيق بين هذه المدارس، وهو في ما نعتقد ضرورة ملحة، ليس من الأمور العسيرة.

ورغبة في التوضيح والتسهيل في شرحنا وتدويننا للإيقاعات سنستعمل طريقتنا في التدوين كما وردت في الفصل الثالث (تاسعاً) من هذا الباب ٢، كما سنحاول، إذا لم ترد هذه الإيقاعات في المراجع على شكل تفعيلات أصلاً، أن نترجمها إلى لغة العروض أي التفعيلات، وإن

٢ للتذكير برموزنا:

ه للنقرة القوية (دم) لربع الصوت أي السوداء

ء للنقرة الخفيفة (تك) لربع الصوت أي السوداء

ـ للسكّة لربع الصوت أي السوداء

˘ (فتحة) على الرمز لتنصيف المدة إلى ثُمن الصوت أي ذات السن

˘ (تنوين بالفتح لتربيع المدة إلى نصف ثُمن الصوت أي ذات السنين

خرجت على تفعيلات العروض المألوفة، ذلك أن الموسيقى أغنى وأكثر  
تعقيداً، غير أن لغتنا العربية تستوعب الإيقاعات الموسيقية مثلما  
استوعبت أوزان الشعر التقليدية والمحدثة.

## الفصل الأول

### تسميات الإيقاعات القديمة ومدلولاتها

في هذا الفصل سوف نبحث في أسماء الإيقاعات الثمانية المشهورة والأسماء الأخرى التي وردت في المراجع، ونوضح مدلول التسميات المختلفة.

#### (١) أسماء الإيقاعات الثمانية المشهورة

مع أن المراجع التي وصلت إلى جيلنا تختلف في شرح بنية كل إيقاع، فإنها تكاد تجمع على أن الإيقاعات العربية القديمة ثمانية هي:

الثقيل الأول وخفيفه

الثقيل الثاني وخفيفه

الرمل وخفيفه

الهزج وخفيفه

فهذه الثمانية تتدرج إذن ضمن أربع فئات، لأن لكل من الأربعة الرئيسية خفيفه، كما أن لها تفرعات وأشكالاً متعددة لا بد من بحثها بالتفصيل، انطلاقاً من الحرص على استكمال صورة هذا التراث.

ونلاحظ منذ البداية أن اسمي الرمل والهزج موجودان، كأسماء، في عروض الشعر وفي الإيقاعات المعاصرة، بينما لا يوجد في العروض اسم الثقيل.

#### (٢) توضيحات حول تسميات مخالفة

ولكن قبل الخوض في هذه الإيقاعات لا بد أن نشير إلى أنه قد ترد في بعض المراجع أسماء تختلف قليلاً عن الأسماء التي عرضناها هنا، واعتبرتها المراجع التي وردت فيها من بين الثمانية، فذكرتها وأهملت غيرها، لتحافظ على رقم ثمانية المشهور، وأهمها:

## أ - خفيف الثقيل

وهذا يعني عدم التحديد إلى أي الثقيلين ينتمي. وقد ورد هذا الاسم عند الكندي وعند الأرموي ومؤلف "الشجرة ذات الأكمام". ولكن الصحيح أنه عندما يأتي هذا الاسم بدون تحديد انتمائه لأي الثقيلين، يُقصد به **خفيف الثقيل الأول**، ذلك أن خفيف الثقيل الثاني هو الماخوري حسب أغلبية المراجع.

ويشير الأرموي في معرض سرده لتباين الآراء إلى أن إيقاع خفيف الثقيل هو الثقيل الثاني نفسه عند بعضهم. وهذا بالطبع خطأ كما سنرى. أما مؤلف "الشجرة ذات الأكمام" فليس واضحاً عنده إلى أي الثقيلين ينتمي خفيف الثقيل كما أورده، ذلك أنه يعتبر أن أزمنة الثقيل الأول والثقل الثاني وخفيف الثقيل كلها متساوية، وهذا غير صحيح.

**ب - الماخوري:**

الماخوري هو حسب أغلب المراجع خفيف الثقيل الثاني. ولم يشذ عن هذا سوى إخوان الصفا الذين ذكروا خطأ أنه خفيف الثقيل الأول، وابن زيلة الذي قال من جهة إن خفيف الثقيل الثاني يسمى الماخوري أيضاً، إلا أنه من جهة أخرى عرض للماخوري وزناً آخر مختلفاً تماماً عما عرضه الآخرون، وكان الوحيد الذي ادعى للماخوري وزناً آخر، وكان في ذلك على خطأ.

وسنبحث في الماخوري تحت عنوان خفيف الثقيل الثاني.

## ج - الإيقاعات الممخّرة

قال الفارابي تحت عنوان "تخفيف الإيقاعات" ٣: "وقد تمخّر جميع الإيقاعات سوى الماخوري"، وبهذا يكون قد وضع التمهيز تحت مظلة



التخفيف الذي يعني أصلاً التقريب بين النقرات بتقصير زمان السكون بينها. وأوضح الفارابي أن التمزير يمكن أن يطرأ على جميع الإيقاعات. وهو بذلك يعطيها بُنى مختلفة تماماً كما سنرى. وقوله "سوى الماخوري" واضح لأن الماخوري هو ممخّر أصلاً. ولكن يجب التنويه هنا بأن التمزير ليس مرادفاً للتخفيف، فالتمزير مصطلح علمي دقيق، والتخفيف أشمل منه، حيث استعمله العرب أحياناً كنوع من الحث. وسنواجه مثلاً ممخّر الثقيل الأول الذي يختلف عن خفيف الثقيل الأول. ولكننا سنواجه أيضاً أشكالاً عرضها بعض المؤلفين، ولا سيما الأرموي، على أنها هي الأشكال الأصلية للإيقاعات ولكنها في الحقيقة ممخّراتها كما سنرى، وهي الأشكال التي سادت في عصرهم.

وقد جاء مصطلح التمزير في الأصل من مَخَر، كقولك: مخرت السفينة عباب البحر. وهذا معناه أن السفينة تمر عبر الأمواج. فالتمزير إذن أسلوب في تعديل بنية الإيقاع العروضية، تقبله الموسيقى، ينتقل بالإيقاع من الرتبة إلى الانسيابية والتموّج، وبعبارة أدق من الموصّل إلى المفصل، أي من الأزمنة المتساوية بين النقرات إلى الأزمنة المتفاضلة. ويضيف الفارابي في شرحه للتمزير بالأسلوب الموسيقي البحث: "وذلك إنما يكون متى كانت النقرات لا تعقبها وقفات أصلاً، لكن تعقبها حركة أبطأ من أسرع نقلة تُمكن من نغمة إلى نغمة، ويكون زمانها أقل من زمان حركة إيقاع يتقدمها وقفة تعقب نقرة". إن هذا الكلام يعني بكل بساطة، باللغة العروضية، إحلال الأوتاد محل الأسباب. وهذا بالضبط ما يسميه موسيقيو عصرنا السنكبة، أي إدخال

السنكوب على بنية الإيقاع بدون تغيير مجموع مدته<sup>٤</sup>، فتُقصّر مدة نقرة ما في بداية الجملة الإيقاعية ويستعاض عن الزمن المفقود بإطالة مدة النقرة التي تليها. ومن هنا جاء قول الأرموي بأن مجموع وتدين يساوي مجموع ثلاثة أسباب، أي أن (بلى بلى) تساوي (لالالا)، والمقصود بالتساوي هو تساوي مجموع المديتين الزمنيّتين، وهذا وارد في الموسيقى رغم الاختلاف الواضح من حيث البنية العروضية. ومن هنا أيضاً يتضح القول بأن إبراهيم الموصلي كان يحب التلحين على إيقاعات ممخّرة، وأنه أول من مخّر الإيقاع.

ونعتقد اعتقاداً جازماً بأن عملية التمهيد التي جاء بها إبراهيم الموصلي لم تكن إلا لمواءمة الإيقاع مع الشعر المختار للغناء. فأغلب ما أوردته كتب الأدب من أشعار غُنيت على إيقاع الثقيل الأول أو الثقيل الثاني إنما كانت من البحر الطويل، يليه البحر الوافر، وهذان البحران تبدأ أوزانهما بوترد. فالطويل يبدأ بوزن (فعولن) وهي وترد وسبب أي (بلى لا)، والوافر يبدأ بوزن (مفاعلتن) وهي وترد وفاصلة أي (بلى لملا). وهذا يوحي بأن ما سمي بالغناء المتقن عند العرب القدماء لم يقتصر على تطويع كلام الشعر للإيقاع، وإنما شمل أيضاً تطويع الإيقاع لكلام الشعر.

#### د - المضلع

ورد اسم هذا الإيقاع في "الشجرة ذات الأكمّام" على أساس أنه أحد الإيقاعات الثمانية. وهذا خطأ لأن بنية الإيقاع كما ورد في هذا المرجع

---

<sup>٤</sup> مع أن التمهيد كثيراً ما ينقص المدة الكلية للإيقاع عن طريق 'نفاء الفاصل في نهايته، أو إلغاء زمان السكون بين نقرتين أو تقصيره دون التعويض عن ذلك النقص.

تشبه ممخّر الثقيل الأول، ولذلك سنبحثه ضمن فئة الثقيل الأول وتحت عنوان ممخّر الثقيل الأول.

### هـ - ثقيل الرمل

وقد ورد هذا الاسم عند الفارابي وعند ابن زيلة وعند الأرموي وفي "الشجرة ذات الأكمّام"، ولكن بمفهومين مختلفين. ففي الغالب يعتبر ثقيل الرمل هو الرمل نفسه، وذلك في مقابل اسم خفيف الرمل، وهو هكذا عند ابن زيلة. أما الفارابي فذكر الإيقاع باسم "الرمل أو ثقيل الرمل"، حيث اعتبر ثقيل الرمل هو الرمل، أو مضاعفه عندما يؤخذ من الرمل دوران متتاليان أو أكثر، ويتخذ كل دور منهما أحد أشكال الرمل، فيصبح مجموع الإيقاع مركباً وطويلاً، وهو عند الأرموي يعني مضاعف الرمل.

أما مؤلف "الشجرة ذات الأكمّام" فذكر الرمل وثقيل الرمل وأهمّل خفيف الرمل. وسنبحث في هذه الأشكال ضمن فئة الرمل.

### و - خفيف الخفيف:

وقد جاء اسمه عند الكندي وعند إخوان الصفا على أساس أنه أحد الإيقاعات الثمانية. فالكندي وإخوان الصفا ذكروا خفيف الخفيف وأهمّلوا ذكر خفيف الهزج، بينما تعرض ابن خرداذبه والفارابي وابن زيلة إلى خفيف الهزج، فبدأ ببنية كالهزج ولكن أسرع وأقصر، مما يدل على أن خفيف الخفيف ما هو إلا ممخّر خفيف الهزج نفسه، ولذلك سنبحث فيه ضمن فئة الهزج.

### ز - الفاختي

جاء اسم الفاختي في "الشجرة ذات الأكمّام" على أساس أنه أحد الإيقاعات الثمانية، ومن الواضح الخطأ في هذا. فقد ورد هذا الاسم في

الأصل عند الأرموي على أساس أنه إيقاع فارسي، فهو إيقاع جديد دخل الموسيقى العربية منذ أواخر الخلافة العباسية، ونظراً لطبيعة بنيته فقد صنفناه ضمن فئة الهزج.

### ح - أهزاج مميزة

وقد وردت في "الشجرة ذات الأكمام" أشكال اعتبرت فروعاً من الهزج هي المضرب والمدولب والطنبوري والمرحل والمحثوث والمشكول والمحصور. وهذه الأشكال تمثل ما أصبح مألوفاً في القرن السابع عشر الميلادي.

وسنبحث في هذه الأشكال في فئة الهزج.

### ط - تسميات وصفية للإيقاعات

أشار ابن خرداذبه إلى أن كلاً من الإيقاعات الثمانية له مزموم ومطلق، "وتختلف مواقع الأصابع فيهما فيحدث لها ألقاب تُميّز بها كالمحصور والمحمول والمحثوث والمخلوع والإدراج". ولكن المعروف في الموسيقى أن المطلق هو ما كان على مطلق الوتر والمزموم هو بعفق الوتر بالاصبع ويستعمل خاصة للعفق بالسبابة، والمحصور هو بالبنصر، والمحمول بالوسطى. أما المحثوث فهو المُسرّع. وأما المخلوع فاعتقد أنه يمثل حالة الطي، كما أن الإدراج يمثل في اعتقادي يمثل حالة التضعيف أو حالة التشبييع بوضع نقرة مكان سكتة<sup>٥</sup>.

---

<sup>٥</sup> هذا السرد يطرح استفهاماً حول علاقة مواقع الأصابع على الأوتار بالإيقاع، والمرجح أن المغني كان يضرب الإيقاع على العود بأنغام مختلفة بين الغناء كفواصل تذكر بالإيقاع ولكن ضمن المقام الموسيقي. وهذا الأسلوب في التوقيع معروف في أيامنا حيث توجد آلات إيقاعية تتضمن أنغاماً مختلفة للنقرات. وكذلك فإن مواقع الأصابع على الدف قد تختلف بين وسطه ومحيطه، فالضارب على الدف يتمكن من إخراج نغمات محدودة على الدف تلائم اللحن والإيقاع معاً.



وفي جميع الأحوال فجميع الإيقاعات الثمانية والإضافية بأشكالها المختلفة تبقى بحد ذاتها إيقاعات حقيقية وحية دخلت حيز التطبيق عند العرب وتطورت حتى ما قبل حوالي أربعة قرون من الزمان، ولذلك سنعتبرها جميعاً جزءاً من التراث القديم، وسنتناولها بالتصنيف والتفسير، قبل أن نبحث في الإيقاعات المعاصرة.

وقد يكون من المفيد هنا أن نلاحظ أن إيقاعي "الثقيل" و"الخفيف" المعاصر<sup>٦</sup> يبدو أن بعيداً الصلة بالثقلين وخفيفيهما من الإيقاعات القديمة، كما ينطبق هذا القول على أشكال الرمل المعاصرة<sup>٧</sup>.

---

<sup>٦</sup> ورد هذان الإيقاعان عند كامل الخلعي في "كتاب الموسيقى الشرقي" الصادر في مصر عام ١٣٢٢هـ.

<sup>٧</sup> انظر الباب الرابع من هذا الكتاب.

## الفصل الثاني

### بُنى الإيقاعات القديمة المشهورة

يمكن تصنيف الإيقاعات القديمة المشهورة إلى أربع فئات، هي فئة الثقيل الأول، وفئة الثقيل الثاني، وفئة الرمل، وفئة الهزج.

#### الفئة الأولى - فئة الثقيل الأول

تشمل هذه الفئة الثقيل الأول وممخره وخفيفه.

#### أ - الثقيل الأول وممخره

##### ١ - الوصف

وصف الكندي الثقيل الأول بقوله: "ثلاث نقرات متواليات، ثم نقرة ساكنة، ثم يعود الإيقاع كما ابتدئ به".

ووصفه ابن خرداذبه بقوله: "ثلاثة ثلاثة، اثنتان بطيئتان ثم نقرة واحدة".

ووصفه الفارابي بأنه ثلاث نقرات ثقال متوالية، إلا أن الفارابي لم يكتف بهذا الوصف المبسر وإنما دونه بدقة لا تقل وضوحاً عن التدوين المعاصر.

ووصفه إخوان الصفا بأنه "تسع نقرات، ثلاث منها متواليات، وواحدة مفردة ثقيلة ساكنة، ثم خمس نقرات واحدة منها مطوية في أولها". وقال ابن زيلة إن الثقيل الأول هو ثُمانيّ (أي من ثمانية أسباب) وأقصاه بالتضعيف ست عشرة نقرة.

وقال الأرموي إن زمان دوره يعادل ثمانية أسباب ثقال، فتكون نقراته ست عشرة نقرة، إلا أنهم يسقطون منها إحدى عشرة نقرة، فيبقى خمس نقرات والباقي زمان سكوت.

وقد وصفه مؤلف "الشجرة ذات الأقسام" بقوله: "ودوره ستة عشر نقرة وهو مركّب من وتدين مجموعين وسبب ثقيل ثم سبب خفيف، ثم سبب ثقيل ثم سبب خفيف، ثم سبب ثقيل" <sup>٨</sup>.

فأين هو الثقيل الأول من هذه الأوصاف التي تبدو متضاربة، وأين حقيقته؟ لقد وجدنا بالبحث أن جميع هذه الأوصاف على الأرجح صحيحة، ولكن ينبغي تفسيرها ليظهر انسجامها. وسنوضح ذلك من خلال البحث في محاولات التدوين، وتكوين الوزن العروضي.

## ٢ - تدوين الثقيل الأول ووزنه العروضي

### دور الأصل:

أول من دوّن إيقاع الثقيل الأول هو الفارابي، وقد دوّن دور الأصل للثقيل الأول بطريقته التي نحاول ترجمتها إلى طريقتنا في التدوين:

(٨) ~ ~ ~ ~ ~

فوزنه: لا(لا)لا(لا) لا (لا(لا) لا

أي: مف(عو) لا(تن) مف(عولاتن)

وما بين قوسين يمثل زمان سكوت.

وزمان السكوت الأخير هو الفاصل بين دور ودور يليه.

ولكي نكتشف البنية الهيكلية للإيقاع من خلال ذلك التدوين نحته أي

نضاعف سرعته فيكون لدينا:

(٨) ~ ~ ~ ~ ~

فيصبح وزنه: لا لا لا لا (لا)

أي: مفعولا(تن)

<sup>٨</sup> وقد كان بإمكانه من الناحية العروضية أن يقول : من وتدين وفاصلتين وسبب ثقيل، فالنتيجة واحدة.

ويبقى لدينا زمان سكوت هو ما بين القوسين <sup>٩</sup>.  
ولكن إذا ضاعفنا السرعة مرة أخرى، أي جعلناه بأربعة أضعاف  
سرعته الأصلية، نجم لدينا الشكل التالي:

(٨) ٥ ٥ ٥ ٥ ~

وبالاختصار: (٨) ٥ ٥ ٥

حيث استوعب زمان السكوت بدمجه مع النقرة التي سبقتة.

فالوزن هو: لِمَلا

أي: فَعِلن

وهي جملة بحر الخبب في الشعر. ولكن يجب أن يبقى في الأذهان  
أن هذه الجملة هي نواة الإيقاع، فهذه الجملة ممطوطة إلى أربعة  
أضعاف زمنها.

### أشكال مشتقة للثقل الأول:

غير أن الفارابي ذكر أن دور الأصل بالشكل الأصلي البطيء الذي  
دونه قد يدخله تغيير كاستبدال نقرات بسكتات أو بالعكس. فقد يُشبع  
فيكون وزنه مثلاً:

(٨) ٥ ٥ ٥ ٥ ~ ٥ ~ ٥ ~

فوزنه يبقى مشابهاً: لالالا لا (لا) لا (لا)

أي: مفعولاتن مف(عو)لا(تن)

وعلى هذا الأساس نفهم الكندي الذي لا بد أنه وصف إحدى الحالات  
التي كانت معروفة في زمانه وهي "ثلاث نقرات متواليات، ثم نقرة  
ساكنة، ثم يعود الإيقاع كما ابتدئ به". فتدوينها يمكن أن يكون:

(٨) ٥ ٥ ٥ ~ ٥ ~ ~

<sup>٩</sup> بهذا نتوصل إلى خفيف الثقل الأول كما سيأتي معنا.



فلا بد من وجود زمان سكوت قبل النقرة الأخيرة، إذ لو كانت  
النقرات متواصلة لكان قال الكندي: أربع نقرات. أما النقرة الساكنة  
فتعني أن ثمة سكتة طويلة تليها، والأرجح أن هذا هو طولها الحقيقي.  
فالوزن بهذا يصبح:

لا لا لا (لا) لا (لا لا لا)

أي: مفعولا (تن) مفعولا (تن) ١٠

وعلى أساس تدوين الفارابي ونظرية ابن سينا نستطيع أن نفسر قول  
ابن خرداذبه بأن الثقيل الأول هو "ثلاثة ثلاثة، اثنتان بطيئتان ثم نقرة  
واحدة". فالفاصل هو على رأي ابن سينا ١١ ليس من أصل الإيقاع،  
فيمكن إلغاؤه، كما يمكن ضمّه واستعمال فراغاته بنقرات. وقول ابن  
خرداذبه "ثم نقرة واحدة" بعد قوله "اثنتان بطيئتان" يعني أن النقرة  
الواحدة ليست بطيئة.

فبالغاء الفاصل من دور الأصل، يصبح الإيقاع كما يلي:

١٠ لم ينتبه محققا رسالة الكندي إلى مسألة طول السكتة الأخيرة أو وجود سكتة قبل النقرة  
الأخيرة، حيث دوّنه محمود الحفني على أساس خمسة أثمان أي: (ة ة ة هـ)، ووزّنه على: فعِلْتَن،  
كما دوّنه زكريا يوسف على أساس خمسة أثمان أيضاً: (ة ة ة ة هـ ~). ووضح تساوي الوزن  
عندهما، فالنقرة السريعة التي تليها سكتة بسرعتها يمكن أن تدوّن كنقرة طويلة. أما كون النقرة  
الأخيرة عند زكريا لينة (خفيفة حسب تعبيره) فهو اجتهاد من عنده، وهو اجتهاد خاطئ حيث لم  
يحدد الكندي قوة النقرات، وتجنب الحفني التحديد.

وإلى جانب تقصير المحقّقين في الكشف عن الزمن الكلي للإيقاع كما وصفه الكندي، تبرز مسألة  
هامة أخرى هي أن الإيقاع من النوع الرصين البطيء، فكان الأصح تدوينه بتنصيف سرعته، أي  
على أساس أن النقرة تأخذ مكان سبب خفيف أي زمن السوداء بلغة الموسيقى.

١١ ورد معنا في الفصل الثالث من الباب الأول "التنظير العربي".

(٥) ه ~ ه ~ ه

فوزنه: لا(لا) لا(لا) لا

أي: فغ(لن) مف(عو)لن

وهذا الشكل تظهر بنيته بمضاعفة سرعته حيث يصبح:

(٥) ه ه ه

فوزنه: لا لا لا

أي: مفعول

أما قول إخوان الصفا بأنه : "تسع نقرات، ثلاث منها متواليات، وواحدة مفردة ثقيلة ساكنة، ثم خمس نقرات واحدة منها مطوية في أولها"، فنستبق الأمر ونقول إن الموضوع لا يخرج عن حالة دورين من الإيقاع، دخل عليهما تعديلات من النوع الذي أشار إليه الفارابي. وهنا لابد من وقفة:

فإخوان الصفا أضافوا إلى وصفهم الوزن العروضي: "كقولك:

مفعولن مف مفاعيلن مف

وعلى أساس هذا التعبير العروضي البحت كان يمكن لهم أن يقولوا: (مفعولاتن مفاعيلتن)، ولكن من الواضح أنه كان لهم غرض آخر. فقطع (مف) في جزئي الإيقاع يشير بوضوح إلى زمان سكوت وراء كل منهما، كما أن قولهم: ثلاث منها متواليات وواحدة مفردة ثقيلة ساكنة" يؤكد أن المفردة الثقيلة الساكنة يسبقها زمان سكوت، وإلا لم يعتبروها مفردة.

وإذا نظرنا إلى تفعيلاتهم بدا لنا الإيقاع مؤلفاً من جزئين، والجزء الثاني يزيد على الأول بمقدار حرف متحرك واحد في بدايته. والصحيح أن هذا الحرف المتحرك في أول الجزء الثاني إنما يتبع الجزء الأول،

وهو نقرة المجاز في آخر الدور لأن الإيقاع كما وصفوه يتألف من دورين أولهما يتضمن نقرة مجاز في آخره، والثاني يحافظ على زمان السكوت عند انتهاء الدور الثاني، وإن كانت نقرة المجاز قد ظهرت في أول الجزء الثاني (الميم في مفاعيلن). وقد احتلت نقرة المجاز نصف سكتة، يؤكد ذلك عبارة "واحدة منها مطوية في أولها". وبهذا يمكن تدوين الدورين المتواليين وغير المتمثلين من الإيقاع:

~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ (17)

وزنه: $\lambda(\lambda-1)\lambda(\lambda-1)\lambda(\lambda-1)\lambda(\lambda-1)\lambda(\lambda-1)\lambda(\lambda-1)$

ويكون الوزن العروضي الأدق، أي بتحديد دقيق للسكتات والنقرات:

مفعولا(تن) مفعولا(تُنْ)كَ مفعولا(تن) مفعولا(تُنْ)

وما بين قوسين يشكل زمان سكوت. والمجموع يساوي بالضبط

دورین من الإيقاع.

فإخوان الصفا لم يكونوا على خطأ ولكن تعبیرهم كان ينطوي على

بعض الغموض كان لابد من توضيحه. ولذلك فبالنسبة للشعر الموائم

لرواية إخوان الصفا يمكن ملء الفراغات مثلما يمكن استعمال وزن

(مفعولاتن مفاعيلاتن) على أن يراعي الملحن أزمنة السكوت.

أما ابن سينا فلم يوضح بنية الثَّقِيلِ الأول وإنما اقتصر على ما سماه

خفيف الثقل، وعلى قوله إن فاصل الأخف زماناً واحداً، وفاصل الثقل

الأول ضعفه. وسنعود إلى ابن سينا عندما نبحث في خفيف الثقيل

الأول.

أما ابن زيلة فقد دَوّن الثَّقيل الأول برمزین هما حرف التاء للنقرة

والسكون لتمثيل السكّة، ونترجمه كما يلي:

(٨) ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه

فوزنه: لا(لا) لا(لا) لا(لا) لا(لا) لا(لا)

أي: مف(عو) لا(تن) مف(عولاتن)

وهنا نجد ابن زيلة الذي انتقد من سبقه يدون الثقيل الأول من حيث النتيجة كما دونه الفارابي. إلا أنه أضاف بأنه يتألف من ثلاث نقرات، ولكنه قد يصل إلى ستة عشر نقرة، إذا ملئت فراغاته واستبدلت كل نقرة بطيئة أو السكته المساوية لها، بنقرتين سريعتين. وهذه المسموحات لا تخرج عما قال به الفارابي، وهي نتيجة لتشبيح وتضعيف.

وأما الأرموي فقد دَوّن الثقيل الأول بأسلوب يمزج بين الموسيقى والعروض. ونترجم تدوينه كما يلي:

(١٦) ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه / ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه / ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه

فقد اعتبره من وتدين ففاصلة فسبب خفيف ففاصلة، أي:

ب(لى) ب(لى) ب(لى) ب(لى) لا ب(ملا) ب(ملا)

ومن الواضح أن الأرموي يؤكد بشكل مباشر رأي ابن زيلة في أن ثمانية أسباب خفاف (كما حدد الفارابي بتدوينه) تساوي ثمانية أسباب ثقّال وبالتالي ستة عشر نقرة أو سكتة قصيرة. ومن المعروف في رموز الموسيقى أن (٨) تساوي (١٦) وهو التساوي بين ثمانية أرباع وستة عشر ثمناً.

غير أن تقطيع الأرموي مهمّ لأنه كان راسخاً على ما يبدو في أذهان الموقعين في أيامه. فيكون وزنه:

م(غا) ع(لن) ف(علا) ت(ن) ف(علن)

وما بين قوسين يمثل زمن سكوت.

فيها الأوتاد محل الأسباب، وهكذا تحول الإيقاع من ثمانية أرباع إلى أربع وعشرين ثُمناً، انقسما إلى نصفين متشابهين.

ووزن هذا الشكل من ممخرّ الثقيل الأول:

بلی بلی بلی لا(ل) بلی بلی بلی لا(ل)

أَوْ: مفاعِلن مفاعيـ(لُ) مفاعِلن مفاعيـ(لُ)

ويضيف الفارابي: إن "من عادة المخبرات أن تكرر أجزاءها
الممخرة مراراً كثيرة، فيطول لذلك أدوارها العظمى".

ولذلك دون الفارابي شكلاً آخر من ممخرّ الثقل الأول كما يلي:

$$\sim \sim O \quad O \bar{C} O \bar{C} \quad O \bar{C} O \bar{C} \quad O \bar{C} O \bar{C} (-Y\Xi)$$

ووزنه: بلی بلی بلی بلی بلی بلی لا (۷۷)

أي مفاعِلن مفاعِلن مفاعِلن مفـ(عولن)

فهذان هما دوران من الإيقاع الممخّر، متساويان وغير متشابهين،
يشكل مجموعهما دوراً جديداً يساوي ثلاثة أدوار من أصل الإيقاع بعد
حَثّها.

ونلاحظ أن الجزء الثاني من الإيقاع (المساوي للجزء الأول) يشبه تماماً ما أسماه مؤلف: "الشجرة ذات الأكمام باسم المضلع، ويحسن أن نذكره في هذا المكان:

المضلع

ورد اسم هذا الإيقاع عند مؤلف "الشجرة ذات الأكمام" ولم يرد عند غيره وهو في الحقيقة النصف الثاني من أحد أشكال ممخّر الثقيل الأول. ولكن مع ملء فراغ السكتات بنقرات. وهو حسب قوله: اثنتا عشر نقرة، ويتألف من وتدين مجموعين وثلاثة أسباب خفاف. ونترجم وزنه:

بلى بلى لالا

أي: مفاعلن مفعولن

غير أن الثقيل الأول نفسه عند مؤلف "الشجرة" هو من ستة عشرة نقرة (وهو يقصد الحد الأقصى لنقرات سريعة يمكن أن يطوى بعضها)، وبهذا يتفق مع ابن زيلة والأرموي، ومن حيث النتيجة أيضاً مع الفارابي، إلا أنه يشرح بنيته بشكل مختلف نوعاً ما، ونختصر شرحه بالوزن التالي:

بلى بلى لِمَلا لِمَلا لِمَ

أي مفاعلن فَعِلن متفاعل

ومن الواضح أن هذا الشكل هو نوع من ممخر الثقيل الأول أيضاً. ومن الجلي أن الشكل الممخر، أو بالأحرى الأشكال الممخرة من الثقيل الأول هي التي سادت في بغداد منذ أواخر العصر العباسي، بعد أن ابتكرها إبراهيم الموصلي في قمة عصر العباسيين ١٢.

١٢ الغريب أن غطاس عبد الملك خشبة الذي حقق كتاب "الموسيقى الكبير" لأبي نصر الفارابي ومخطوطات أخرى كالأدوار للأرموي، انتقد جميع الصيغ التي جاءت في غير "الموسيقى الكبير" وتمسك بالصيغة الأصلية كما أوردها الفارابي فرفض أقوال موسيقار كبير كالأرموي، وغفل عن الصيغ المشتقة التي أوردها الفارابي ولاسيما صيغة ممخر الثقيل الأول، فلم ينتبه إلى علاقة هذه الصيغة بالشكل الذي شرحه الأرموي. ويعتبر غطاس خشبة أن صيغة الفارابي الأصلية لإيقاع الثقيل الأول هي نفس صيغة "المخمس العربي" وهو إيقاع معاصر تدوينه:

(٨) ٥٥٥ ~ ٤ ~ ٤٤

ولكن هذا مجرد تشابه في الطول الكلي، ويختلف عنه في مسألة لنقرات الثقيلة والخفيفة ومواقع السكتات. فطالما أن الاختلاف في المواقع موجود فلماذا لا يعتبر من أشباهه مثلاً شكل إيقاع "المصمودي الكبير" المعاصر وتدوينه على أشهر الروايات:

(٨) ٥٥ ~ ٤٤٤ ~ ٥٥

والخلاصة بالنسبة للثقيل الأول هي أن بنيته الهيكلية هي على وزن (فَعْلَن) ولكن بربع سرعتها، أي في أربعة أضعاف زمنها، كما أنه لا يوجد خلاف حقيقي بين جميع الروايات حوله، فهو من ثمانية أسباب. وتختلف الأشكال ضمن هذا الإطار ولكن ضمن القواعد العامة. فالسبب الثقيل يمكن وضعه مكان السبب الخفيف، وهي حالة التضعيف، ويمكن إحلال الأوتاد محل الأسباب على أساس تساوي مجموع الزمن وهي حالة التمهيز. ولكن من الطبيعي أن تغيير الأشكال ضمن قواعد الموسيقى يأتي ببني عروضية مختلفة، وبذلك فاختلاف الروايات هو إغناء وليس مصدراً للتلبك.

ب - خفيف الثقيل الأول

١- الوصف

وقد أورده الكندي تحت اسم خفيف الثقيل و وصفه بأنه: "ثلاث نقرات لا يمكن أن يكون بين واحدة منهن زمان نقرة، وبين كل ثلاث نقرات وثلاث نقرات زمان نقرة" ووصفه ابن خرداذبه بأنه "ثلاثة ثلاثة على نسق الثقيل الأول، أقل قدراً".

ووصفه الفارابي: "ونقراته ثلاث ثلاث متوالية أخف من نقرات الثقيل الأول، ويحدث من التقريب بين نقرات الثقيل الأول". ولكن الفارابي أضاف التدوين فرسمه بدقة، فظهر عنده زمان السكوت في آخر الإيقاع.

ومثل ذلك إيقاعات مشابهة نوعاً ما كميزان دخول البيات الغرناطي أو المشد الغرناطي أو الشبيشي الكويتي (انظر الباب الثالث من هذا الكتاب)

أما إخوان الصفا فقد سبقت الإشارة إلى أنهم خلطوا بين خفيف الثقيل الأول وخفيف الثقيل الثاني، فوصفوا خفيف الثقيل الثاني بعبارات تكرر تماماً وصف الكندي، ومن حيث النتيجة وصف الفارابي أيضاً، لخفيف الثقيل الأول. ولذلك سنعتبر أن خلطهم بتبادل التسميتين بين الإيقاعين ناجم عن السهو، ونأتي بما وصفوا به خفيف الثقيل الثاني على أساس أنه خفيف الثقيل الأول. وعلى هذا الأساس فهو عندهم:

"ثلاث نقرات متواليات لا يكون بينها زمان نقرة، ولكن بين كل ثلاث نقرات وثلاث نقرات زمان نقرة". وهذا هو بالضبط وصف الكندي لخفيف الثقيل الأول.

وأورده ابن سينا تحت اسم خفيف الثقيل وقال إنه يتألف من ثلاث نقرات متساوية. ولكنه بهذا يلغي الفاصل أي زمان السكون في نهاية الإيقاع، وهذا عند ابن سينا وارد بل محبذ.

وأما الأرموي فقد أورده كذلك تحت اسم خفيف الثقيل، واعتبر في كتابه "الأدوار"، وكان ابن عشرين تقريباً، أن زمانه مساوٍ لزمان الثقيل الأول، "إلا أن الموقع يدرج منها أربعاً (أي يسقطها) وهي الثانية والسادسة والعاشرة والرابعة عشرة، ويأتي بالبواقي". غير أنه في "الرسالة الشرفية" عاد فقال: "وأما خفيف الثقيل فإن كل دورين منه بإزاء دور واحد من أدوار الثقيل الثاني فيكون أربعة أدوار منه بإزاء دور واحد من أدوار الثقيل الأول". وهنا نلاحظ خلافاً ظاهرياً تكشف حقيقته دراسة التدوين والوزن العروضي كما سنرى.

وأما مؤلف "الشجرة ذات الأكماء: فقد وصفه بقوله إنه يتألف من سبب ثقيل وفاصلة صغرى ثم سبب ثقيل.

أما ابن زيلة فلم يرد لخفيف الثقيل الأول ذكر عنده، وما ذلك إلا لأنه ذكر كلا من خفيف الثقيل الثاني والماخوري (وهما اسمان لمسمّى واحد) على أساس أنهما اثنان بين الثمانية الإيقاعات، وانفرد بأن اعتبر الماخوري إيقاعاً سريعاً وقصيراً، فأكمل بذلك رقم الثمانية.

٢ - تدوين خفيف الثقيل الأول ووزنه العروضي

دور الأصل

قال الفارابي إن نقرات خفيف الثقيل الأول هي أخف من نقرات الثقيل الأول ويقصد بذلك أن سكوناتها أقصر، وأوضح ذلك بقوله إنه "يحدث من التقريب بين نقرات الثقيل الأول". أما تدوين الفارابي فنترجمه كما يلي:

(٤) ه ه ه ه ~

فوزنه: لالالا(لا)

أي: مفعولا(تن)

والواقع أن هذا الشكل هو ما توصلنا إليه بحث الثقيل الأول ١٣ مرة واحدة. وهنا نذكر بأننا عندما ضاعفنا السرعة مرة أخرى توصلنا إلى جملة (فَعِلن)، فهذه الجملة تمثل "سريع الثقيل الأول" إذا جاز التعبير.

ومن هنا نفهم تفسير أقوال الكندي من قبل محمود الحفني. فقد دون الحفني خفيف الثقيل الأول استناداً إلى وصف الكندي كما يلي:

(٢) ه ه ه ه ووزنه: فَعِلن

وهذا صحيح من حيث المبدأ كما رأينا، ولكن الأصح أن يعتبر كل ثمن فيه ربعاً، أي أننا لو نصقنا سرعة الإيقاع فإننا نصل من حيث الأساس إلى تدوين الفارابي ١٤.

١٣ انظر تحليل إيقاع الثقيل الأول أعلاه.

أشكال مشتقة لخفيف الثقيل الأول

إلا أن الفارابي أشار إلى ما قد يدخل على الإيقاع من تشبيعات^{١٥}.
(وهي وضع نقرة مكان سكتة أو إحلال أسباب ثقال محل الخفاف)
فيكون مجموع الأربعة الأرباع ثمانية أثمان. ثم قد يكون نصف أحد
الأسباب الثقال سكتة قصيرة (وهي حالة طي النصف الأول) فيكون

تدوینہ: (۸) ۵ ۵ ۵ ۵ ۵ ۴ ~ ۴

ووزنه: لِمَ لِمَ لَا (لِمَ)

أي: فَعَلَّكَ فَاعِلٌ (عِلُّ)

ومنه شكل آخر يصفه الفارابي بأنه يأخذ دورين، كل منهما بشكل مختلف من حيث التشبيعات:

وتدوينه (١٦) ٤٥٥٥ ٤٥٥٥

ووزنه: لِمَ لَلا لَلا لَلا

أَوْ: فَعِلْنَ فَعَلْنَ مَفْعُولَاتِنِ

١٤ أما زكريا يوسف فقد دون الإيقاع استناداً إلى وصف الكندي على أساس أنه من سبع أثمان أي:

~~~~~ (V)

وخطأً زكريا هنا خطأً فادحاً، فالكندي لم يقل ثلاث نقرات وثلاث نقرات، وإنما عرّف الإيقاع على أنه من ثلاث نقرات فقط، وإنما كرر قول ثلاث نقرات لكي يوضح موضع السكّة التي تفصل بين نهاية دوره وبداية دوره التالي.

١٠ استعمل الفارابي تارةً عبارة الإشباعات وتارةً أخرى التشبيعات، وأظنه كان يعني أن الإشباعات من عمل الملحن الذي يولّد شكلاً آخر للإيقاع، وأن التشبيعات هي من ارتجال ضارب الإيقاع. غير أننا نفضّل استعمال عبارة التشبيعات في الإيقاع عموماً للتمييز بينها وبين الإشباعات في العروض الذي يعني مدّة المتحرك في حال الزحاف، أي إضافة حرف ساكن، فهو على عكس التشبيع في الإيقاع الذي يعني إحلال نقرة محل ساكن.

### و شکل آخر یأخذ ثلاث أدوار:

$$c \circ \circ \circ \quad c \circ \circ \circ \circ \quad \sim c \circ \circ \circ \circ \circ ({}^{\circ} \Upsilon \Xi)$$

## فوزنه

**לֵם לֵם (ל)      לֵם לֵם      לֵלֵל**

**أو:**

**فَعَلَكَ** فعـ (لن) **فَعِلْنِ** فعِلن **مَفْعُولَاتِنِ** مفعولاتن

وعلى أساس ما تقدم نستطيع أن نفهم أن وصف ابن خرداذبه ينسجم مع تدوين الفارابي لدور الأصل، إلا أنه لم يذكر زمان السكون في آخر الثلاث النقرات. وإلغاء زمان السكون أمر صحيح كما أوضح ابن سينا وطبقها الفارابي ضمناً.

ومن خلال ما تقدم أيضاً نتضح لنا رواية إخوان الصفا، (مع ملاحظة خطئهم بأنهم قالوا خفيف الثَّقِيل الثاني وهم يعنون خفيف الثَّقِيل الأول)، وهي تؤدي إلى نفس مقولة الفارابي والكندي، فقد وزنوا شرحهم بقولهم: مثل قولك:

**فَعِلْنِ فَعِلْنِ تَكَرَّرْ دَائِماً**

فهذا هو أسرع أشكال خفيف الثقيل الأول، وهو شكل نواة إيقاع الثقيل الأول وخفيفه كما سبق وأشرنا. وهذا الوزن هو الفاصلة (لِمَلَا) بعينها وهي جملة بحر الخبيب في الشعر.

كذلك نستطيع أن نفهم وزناً آخر لخفيف الثقل الأول جاء به ابن  
سينا وهو:

تَنْ تَنْ تَنْ      تَنْ تَنْ تَنْ

**أي: لا لا لا**

**أو: مفعولاتن مفاعيلتن**

فمن الواضح أنه جاء هنا بخفيف الثقل الأول على أساس دورين،  
الأول صحيح ملى فيه فراغ الفاصل، والثاني ممخر أي دخل عليه



كذلك نستطيع أن نفهم تدوين الأرموي، رغم أنه يبدو للوهلة الأولى مخطئاً عندما اعتبر الدور، في كتابه الأول "الأدوار"، مساوياً للتقيل الأول نفسه. فقد دون خفيف التقيل الأول على شكل نترجمه كما يلي:

أي : فاعلُ فاعلُ فاعلُ فاعلُ

غير أن الأرموي عاد في كتابه "الرسالة الشرفية" فوزن الدور بلغة  
العروض أيضاً، وذلك على أساس:

أي كما قال إخوان الصفا تماماً، وهي أيضاً تساوي (فاعلُ فاعلُ) لأنها مقلوبها، وكل اثنتين معاً تساويان (مفعولاتن)، التي هي أصل الإيقاع. ولما كانت (فَعِلن) مكررة مرتين في الدور الواحد، فمن الطبيعي أن ينظر إلى كل واحدة منهما على أساس أنها هي الدور الذي

199

يتكرر وليس كل زوج من التفعيلة، ولذلك قال الأرموي إن أربعة أدوار من خفيف الثقيل الأول هي في مقابل دور من الثقيل الأول.

ويضيف الأرموي في "الأدوار": "ومنهم من يقول... وخفيف الثقيل أربع هي (تَنْتَن) ثم دائرة ثانية هي (تَنْ تَنْ)"، فمجموع الدائرتين هو (فَعِلْن فَعِلْن)، ونرى هذا الشكل أجمل لأنه يزيل التكرار، والمجموع على أية حال مؤلف من أربعة أسباب ثقال أو خفاف. وهذا لا يغير من جوهر الأمر شيئاً.

أما مؤلف "الشجرة ذات الأكمام" فمن السهل ترجمة وصفه إلى وزن:

لِمَ لِمَ لَا لِمَ

أي: فَعَلَّكَ فاعِلُ

وهذا ينطبق على ما سبقه، فيبقى الوزن مؤلفاً من أربعة أرباع أو ثمانية أثمان، أي أربعة أسباب ثقال أو خفاف، ولا أهمية لمواقعهما من الناحية الموسيقية، وإن كان ذلك يختلف اختلافاً بسيطاً من حيث الوزن العروضي.

والخلاصة بالنسبة لخفيف الثقيل الأول هو أنه ما من خلاف حقيقي حوله، فهو في الأصل من أربعة أسباب، وبالحث يصبح على وزن (فَعِلْن)، وهي جملة بحر الخبب في الشعر. وكل تغيراته تبقى ضمن القواعد العامة ولاسيما حالة التضعيف أي إحلال الأسباب الثقال محل الخفاف، وحالة الطي، وهي هنا العكس.

## الفئة الثانية - فئة الثقيل الثاني

تشمل هذه الفئة الثقيل الثاني، وخفيف الثقيل الثاني (الماخوري)

### أ - الثقيل الثاني

أما الثقيل الثاني فيبدو في الظاهر أنه كان موضع خلاف، فمنذ البداية يلتفت نظرنا قول الأرموي، وهو الذي كان مطرب آخر الخلفاء العباسيين وعاصر هولاكو المغولي: "ومنهم من يقول لا، بل دور الثقيل الثاني .." ومحور الخلاف هو الزمن الكلي، فبعضهم جعله أطول من الثقيل الأول، أي على مدى عشرة أرباع، وبعضهم أقصر، أي ستة أرباع. ومع ذلك جاء من قال إن الإيقاع من سبعة أسباب وهو ابن زيلة، ومن قال إنه كالثقيل الأول أي من ثمانية أسباب. وسرى أن هذا الخلاف ظاهري مردّه أن أطول الأشكال، أي ذا العشرة الأسباب، يتضمن في نهايته أربعة أسباب هي الفاصل (أي أزمنة سكوت) وهذا الفاصل ليس لمداه أهمية في نهاية الإيقاع. فهذه السكتات الأربع تشكل مدة طويلة لم يلتزم الملحنون بها، فمنهم من ألغاهها ومنهم من قصرها، واختلفوا في مدى تقصيرها، ومنهم من اعتبر إلغاء الفاصل أحسن<sup>١٧</sup>. ولنوضح هذه الإشكالات من خلال استعراض الوصف والتدوين.

### ١ - الوصف

وصفه الكندي الثقيل الثاني فقال إنه "ثلاث نقرات متواليات ثم نقرة ساكنة ثم نقرة متحركة، ثم يعود الإيقاع كما ابتدئ به".

---

<sup>١٧</sup> يثبت لنا ذلك قول ابن سينا في "رسالة في الموسيقى"، ص ١١: وأما ما يختص بالإيقاع فهو إما بزيادة أو نقصان، والزيادة إما في المقادير وإما في الأعداد، وكذلك النقصان. والزيادة على مقادير الأزمنة بإبطاء الحركة ويسمى ترتيلاً، والنقصان فيها على الاتصال ويسمى حبساً. وأما الذي يختص بالفواصل فيسمى حذفها أصلاً، وتطويلها تقصيراً.

وقد وصفه ابن خرداذبه بأنه " اثنتان متواليتان وواحدة بطيئة واثنتان مردودتان".

ووصفه الفارابي بأنه "اثنتان ثقيلتان ثم واحدة ثقيلة". وهذا الوصف لا يوضح إلا التتويه بثقل النقرات، وهو هنا تعبير عن وجود أزمنة سكوت وراء النقرات، ولكن تدوينه الدقيق أوضح ما يقصد. ووصفه إخوان الصفا بأنه " أحد عشر نقرة، ثلاث نقرات متواليات، ثم واحدة ساكنة، ثم واحدة ثقيلة، ثم ست نقرات في أولها واحدة مطوية".

واعتبره ابن سينا من متفاضلات الأزمنة ويُقدّم فيه الزمان الأصغر، وسمّاه "شديد الثقيل"، وقد وزنه من ثمانية أزمنة. أما ابن زيلة فقال إنه سُباعي أي يتألف من سبعة أسباب، أو سبعة أرباع الزمن القياسي بلغة الموسيقى المعاصرة، مع التغيرات المقبولة من طي وتضعيف.

وأما الأرموي فقد قال في كتابه "الأدوار"، إن زمانه "مساوٍ لزمان الثقيل الأول، ولكن الموقع يُسقط من نقراته عشرة ويأتي بستّة". وهذا معناه أنه كان يعتبر مجموع الزمان مساوياً لثمانية أسباب. ثم عاد في "الرسالة الشرفية" فقال: "وأما المعروف في زماننا هذا بالثقيل الثاني فإن كل دورين منه يقوم مقام دور واحد من أدوار الثقيل الأول". وفي هذه النقطة بالذات أيضاً لا نرى أن في الأمر تناقضاً كما يبدو للوهلة الأولى، وكل ما هنالك أنه في كتابيه وزن الإيقاع على نصفين متشابهين، ففي كتابه الأول اعتبر النصفين يشكلان معاً دور الإيقاع، وفي كتابه الثاني اعتبر دور الإيقاع هو النصف الذي يتكرر، وهذا لا يغير من الأمر كثيراً، وسنعود إلى ذلك.



أما مؤلف "الشجرة ذات الأكمام" فقال إن "دوره مساو لدور الثقيل الأول، ونقراته ستة عشر نقرة، ولكن يسقط منها ثمانية ويكون دوره النصف، وهو من وتدين مجموعين وسبب خفيف".

ولعل التدوين والوزن العروضي يوضحان هذه الأقوال غير المتناسقة بحيث نصل إلى موقف هو أقرب ما يكون إلى الصواب.

## ٢ - تدوين الثقيل الثاني ووزنه العروضي

### دور الأصل:

أول من دون الثقيل الثاني هو الفارابي، وهو في تدوينه يعتبر مجموع الزمن الكلي عشرة أزمنة، بما فيها الفاصل في آخر الإيقاع بمقدار أربعة أزمنة، فيدون النقرات الثلاث الثقال مع السكتات التي ترافقها كما يلي:

(١٠) ~ ~ ~ ~ ~

فوزنه: لا (لا) لا (لا) لا (لا) لا (لا) لا

أو: فـ(لن) مـ(عولاً) تن (مفعولاتن) ١٨

ولتوضيح بنية الإيقاع نحته فنجد أنه يصبح:

(١٠) ~ ~ ~ ~ ~

لا لا (ل) لا (لا) لا

وقد يبدو أن هذا الوزن تقابله الجملتان التاليتان:

مفعول (ل) مـ(عول) ١٩

---

١٨ إذا حذفنا الفاصل كله وفقاً لمقولة ابن سينا بقي الإيقاع في حدود ستة أرباع الزمن القياسي أي ستة أسباب.

ولكن نظراً لوقوع السكتات الأخيرة في آخر الإيقاع فإننا يحسن أن نعتبرها امتداداً للسبب الأخير فيه. ومن هذا المنطلق نكتشف أمراً على غاية الأهمية وهو أن مفعول (ل) مفعول (عول) ما هي في الحقيقة إلا جملة:

### مستفعل (عول) لن ~ ~

أي جملة (مستفعلن) تتبعها مدة بطول سبب ونصف أو مدة ثلاث نقرات قصار، والفاصل يمكن أن يلغى فيبقى زمن الإيقاع في حدود سبعة أثمان.

والجملة هي جملة بحر الرجز في الشعر. وبهذا نميل إلى الاعتقاد بأن الثقيل الثاني جاء إلى حيز الوجود قبل الثقيل الأول لأن بحر الرجز هو على اتفاق الأقوال هو أقدم أوزان الشعر العربية ٢٠.

---

١٩ عند الحث تتجلى أهمية قول ابن سينا بأن السكّة الأولى في الفاصل هي من حق النقرة الأخيرة. فها نحن أخذنا بالحث سكّة فبقيت ثلاث سكّات قصار، فإذا ألغينا الفاصل هنا بقي لدينا من الإيقاع سبعة أثمان الزمن القياسي.

٢٠ أجمعت كتب الأدب العربي على أن أقدم أوزان الشعر العربي بحر الرجز، وأن أول الغناء حذاء الإبل، فقد قالت العرب: الحذاء قبل الغناء. على أن الحذاء نفسه كان على بحر الرجز. وقديماً قال الشاعر:

فغنّها وهْيَ لكّ الفداءُ      إنّ غناء الإبل الحذاءُ

والبيت نفسه من بحر الرجز.

على أن إيقاع الحذاء ووزن الرجز لم يأتيا في اعتقادنا من مشي الجمل أي حركة أرجله كما يظن بعضهم بل من حركة ظهره كما يحس بها راكب الجمل. وترجع هذه المقولة إلى رواية المسعودي في كتاب مروج الذهب نقلاً عن ابن خرداذبه ومفادها أن مضر بن نزار بن معدّ وقع عن ظهر الجمل في بعض أسفاره فانكسرت يده، فصاح "يا يداه..". وكان من أحسن الناس صوتاً، فتجمّعت الإبل وأسرعت، ومنذ ذلك الحين أخذ العرب هذا القول لحذاء الإبل:

يا هادياً يا هادياً      ويا يداه يا يداه

ومع ذلك جاء من حاول مطابقة وزن بحر الرجز على إيقاع الثقيل الأول، وكان في ذلك على خطأ ٢١.

ومن حقيقة انطباق بحر الرجز على إيقاع الثقيل الثاني نفهم لماذا يمكن النظر إلى السكتات الأخيرة في دور الأصل، وهي مَدَّات تعقب جملة الإيقاع، على أنها ليست من أصل الإيقاع وليست بذات أهمية وتتحمل المرونة في الطول والقصر وحتى الإلغاء الكلي. وهذا الرأي يتوافق مع رأي ابن سينا في تنظيره الشمولي . فمن خلال هذه المدة جاءت الأشكال المختلفة اشتقاقاً من دور الأصل. وهذه النقطة بالذات هي التي توضح سبب الخلاف بين الروايات المختلفة للثقيل الثاني، حيث أن منهم من يلغيها، ومنهم من يملأ فراغها كله أو بعضه.

ولكن على هذا الأساس نعتبر أن أصل الإيقاع هو من سبع وحدات زمنية تشكل الحد الأدنى، ويجوز مده إلى عشر وحدات باستعمال فراغات زمان السكوت، وهذا هو العدد الأقصى. وعلى هذا يمكن اعتباره من سبع أو ثمان أو عشر.

---

فولد بذلك بحر الرجز. على أن عبارة "يا يدا" وحدها هي على وزن جملة بحر الرمل وهي (فاعلاتن). ولذلك لا يستبعد أن تكون ولادة بحر الرمل قد جاءت مع ولادة بحر الرجز. انظر البحث حول إيقاع الرمل في الصفحات المقبلة.

٢١ حاول غطاس خشبة تطبيق أرجوزة:

يا هادياً ... يا هادياً      ويا يدا ... هُ يا يداة ...

على إيقاع الثقيل الأول فجاءت محاولته غير منسجمة، فهو قد قسر الفكرة فكانت المطابقة على أسلوب الغناء المتقن، بينما ينطبق وزن الأرجوزة على إيقاع الثقيل الثاني تماماً. فكل جملة عروضية فيه تمتد على مدى دور من الإيقاع، بحيث يمتد البيت على مدى أربعة أدوار من الإيقاع. ويصلح كلام هذا الرجز للمدّ في آخر الجملة العروضية : يا هادياً ~ ~ يا هادياً ~ ~ ويا يدا ~ ~ هُ يا يدا ~ ~ هُ. ويلاحظ أن الهاء الأخيرة وهي تذييل في القافية تأتي في نهاية الجملة العروضية محل آخر سكة.

## أشكال مشتقة للثقل الثاني:

ويكمل الفارابي شرحه للشكل الذي دونه، فيصور التغيرات التي أدخلها الموسيقيون، فيقول إنه قد يُشغل بعض زمان السكوت بنقرات، ومنها نقرة لينة في آخر الدور "حتى يسهل المجاز من دور إلى دور". وهذا يعني وضع نقرة لينة في آخر الدور مكان السكوة الأخيرة. وبهذا يصبح تدوين الشكل المشتق الأول:

(١٠) ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه

وبالحث: (١٠) ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه

فالوزن: مستفـ(ع)لن (فغ)لُ

ويضيف: "وربما أردفت النقرة الثالثة الثقيلة أيضاً بنقرة لينة"، وهذا معناه أن تدوين الشكل المشتق الثاني يصبح:

(١٠) ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه

وبالحث: (١٠) ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه

فالوزن: مستفـ(ع)لُ فا(ع)لُ

كما يضيف: "وربما أردف مضاعف الثالثة أيضاً بنقرة لينة" وهذا معناه أن يصبح التدوين:

(١٠) ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه

وبالحث: (١٠) ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه

فالوزن: مستفـ(ع)لُ فعولُ

ففي التعديل الأول يصبح الإيقاع بالتشبيع من أربع نقرات، وفي الثاني يصبح من خمس نقرات، وفي التعديل الثالث تصبح النقرات ستاً. وفي الحقيقة يمكن أن تستمر تلك النقرات الخفيفة محل السكتات، مرافقة للـ "السحبات" ضمن جملة (مستفعلن)، الأمر الذي يساعد المغني.



ولكن من يواجه شكلاً معيناً من أشكال الإيقاع دون أن يعرف أصله قد يعتبر وزنه العروضي مختلفاً، كما أن التصرفات إذا زيدت فأدخلت كل المسموحات حسب الأسلوب الموسيقي، فلا بد في آخر المطاف من أن يتغير الوزن العروضي كلياً ٢٢.

أما بالنسبة لوصف الكندي أي "ثلاث نقرات متواليات ثم نقرة ساكنة ثم نقرة متحركة، ثم يعود الإيقاع كما ابتدئ به"، فإننا من البداية ندرك أن النقرة المتحركة الأخيرة عند الكندي هي على الأرجح نقرة مجاز لينة ضمن الفاصل، وأن هذه النقرة المتحركة هي أسرع من النقرات الثلاث المتواليات، وأن النقرة الساكنة هي أبطأ الجميع.

٢٢ الثقيل الثاني والسماعي الثقيل المعاصر:

يحضرنا في هذا السياق تساؤل بعض الموسيقيين عن أصل إيقاع السماعي الثقيل وهو إيقاع مشهور وكثير الاستعمال. في رأينا أنه قريب جداً من ثالث حالة أوردتها الفارابي عن أشكال الثقيل الثاني المشتقة، التي تظهر بنيتها بحثها. وقد دوتاه في المتن كما يلي:

(١٠) ه ه ~ ه ه ه ه

أي على وزن: مستفـ(عـ)لُ فعولُ

ويمكن أيضاً: مفعول(ل) فعِلاتُ

أما السماعي الثقيل المعروف في أيامنا فتدوينه:

(١٠) ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه

وبالاختصار: (١٠) ه ~ ه ه ه ه ه

ووزنه: فـ(عـ)لن فعِلاتُ

وهنا نجد التماثل الكلي في الجملة الثانية من كل من الإيقاعين. أما الجملة الأولى فمختلفة عروضياً، رغم التساوي موسيقياً. غير أن كل الفارق يتجلى في أن السكته القصيرة انتقلت من آخر الجملة إلى وسطها. وبهذا فإن الربط بين السماعي الثقيل المعاصر وأحد أشكال الثقيل الثاني القديم يثبت وجود صلة مهمة. ولكن بسبب ذلك الاختلاف البسيط في البنية من حيث التقديم والتأخير في السكته القصيرة، مع أنه من التصرفات المسموح بها موسيقياً، لا نتمسك بإثباتنا لوجود هذا الارتباط.

فعلى هذا الأساس يمكن تدوين وصف الكندي مع الاستئناس بتدوين  
الفارابي كما يلي:

(١٠) ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه

وبالحث: (١٠) ه ه ه ه ه ~ ه

فالوزن: مفعولن فا(ع)ل

وقد وجدنا أن أقرب شكل يعبر عن وصف الكندي هو الشكل المشتق  
الثاني الذي دونه الفارابي. وهو بعد البحث:

(١٠) ه ه ه ~ ه ~ ه

ووزناه على: مستف(ع)ل فا(ع)ل

فإذا اعتبرنا أن هذا الوزن يعادل:

مفعو(ل)ك فاعل

وجدنا القرابة بين وصف الكندي وتدوين الفارابي للشكل المشتق  
الثاني، والفارق تشبيع اللام وطى الكاف في مفعو(ل)ك لتصبح  
مفعولن<sup>٢٣</sup>.

أما إخوان الصفا الذين اعتبروا الثقيل الثاني "أحد عشر نقرة، ثلاث  
نقرات متواليات، ثم واحدة ساكنة، ثم واحدة ثقيلة، ثم ست نقرات في

<sup>٢٣</sup> حاول تفسير وصف الكندي الدكتور محمود الحفني فاعتبر الإيقاع من ستة أثمان الصوت

فدونه: (٦) ه ه ه ه ه ه

ووزنه على: فَعِلَتَانِ

وفسر زكريا يوسف وصف الكندي فدونه على أساس أنه من سبعة أثمان: (٧) ه ه ه ه ه ~ ه

والملاحظة الأولى أن الحفني كان أقرب إلى الصواب، وكان من الممكن قبول منطقته لولا المقارنات  
التي تجعلنا نعتقد أن الشكل الذي توصلنا إليه أصوب. وأخطأ زكريا إذ جعل النقرة الأخيرة ساكنة  
أي طويلة، بينما هي متحركة حسب الكندي. وقد يكون زكريا تأثر بقول ابن زيلة بأن الإيقاع  
سباعي، فهو الذي حقق مخطوط "الكافي في الموسيقى" لابن زيلة.

أولها واحدة مطوية"، فمن الواضح أنهم جاءوا بدورين من الإيقاع غير متماثلين. وقد أوضحوا وصفهم بلغة العروض، حيث أضافوا: كقولك:

مفعولن مفعو مفاعيلن مفعو

وعلى أساس هذا التعبير بحد ذاته ومن الناحية العروضية البحت كان يمكن القول: (فعلن مفعولن فعولن مفعولن). ولكن من الواضح أنه كان لهم غرض آخر.

فجملته (مفعولن) تعبر عن النقرات الثلاث الأولى، أما (مفعو) فتتضمن نقرة ساكنة ونقرة ثقيلة، وهذا معناه وجود زمان سكون بين النقرتين، كما أن قطع (مفعو) يدل على أن وراءها زمان سكون أطول يدل عليه قولهم "نقرة ثقيلة". يلي ذلك الدور الثاني. أما عبارة "ست نقرات في أولها واحدة مطوية" فإن الطي يطيل زمان السكون قبلها ويؤكد طول الستة في النقرة الثقيلة، وبهذا يكون مكان النقرة الأولى في الدور الثاني قد قُسم إلى نصفين أحدهما لسكتة قصيرة والآخر لنقرة قصيرة، هي الحرف المتحرك أي الميم في مفاعيلن. وبعد ذلك تأتي الخمس النقرات متواصلة. ولكن قطع (مفعو) في النهاية يشير أيضاً إلى زمان سكون وراءها.

وعلى هذا الأساس يجب أن نفهم تفعيلاتهم:

مفعولن مف - عو - مفاعيلن مفعو -

أي: لالا لا (لا) لا (لا) مَلالا لا لا (لا)

وكان الأدق أن يُقال:

مفعولن مف-عو-لا(تن ف)-علائن مفعولا(تن)

وبهذا يكون مجموع مدة دوري الإيقاع أربعة عشر سبباً، أي أن أصل الإيقاع من سبعة أسباب. وقد حصل للسبب الأول في الدور الثاني

تضعيف وطي في آن واحد، فتحول السبب الخفيف إلى ثقيل، ثم طوي  
جزؤه الأول فأصبح نقرة قصيرة تسبقها سكتة قصيرة.

وهكذا يكون الشكل الذي أورده إخوان الصفا منسجماً مع دور الأصل  
للتقيل الثاني، وقد ألغيت ثلاث سكتات من فاصله، مع تشبييع مكان  
سكتتين في داخله والاحتفاظ من الفاصل الأخير بسكتة واحدة في الدور  
الأول، ثم التصرف في الدور الثاني بطي نصف زمان النقرة الأولى  
وتشبييع مكان ثلاث سكتات والاحتفاظ بسكتة من الفاصل. وللتذكير  
نستعيد دور الأصل من الفارابي ونقارنه بدور الإيقاع من إخوان الصفا:

الفارابي: (١٠) هـ ~ هـ ~ هـ ~ ~ ~

إخوان الصفا: (١٤) هـ ~ هـ ~ هـ ~ هـ ~

~ هـ ~ هـ ~ هـ ~ هـ ~

وجعلنا مكان التشبييع نقرات لينة حسب قواعد التنظير العربي.  
ولعل أوضح طريقة لإثبات صلة هذا الوزن بأصل الإيقاع هي أن  
نقول إنه ثمرة مضاعفة المحثوث: أي أننا لو جئنا بجملة مستفـ(عـ)ـلن  
التي هي الجملة العروضية للإيقاع، وعدد حروفها سبعة، فجعلنا مكان  
كل حرف سبباً لوصلنا بالضبط إلى الدور الأول لدى إخوان الصفا، أما  
الدور الثاني فلا يختلف إلا في موضع الطي.

ومع ذلك يبقى وزن (فعلن مفعولن فعولن مفعولن) صالحاً للشعر  
الملائم لرواية إخوان الصفا، على أن يراعى زمان السكوت.

ويؤكد تفسيرنا لرواية إخوان الصفا مقارنتها برواية ابن زيلة. فهو  
يقول صراحة إن التقيل الثاني هو من سبعة أزمان متساوية (أي  
أسباب). وحسب أحد الأشكال التي يقبلها تدوين ابن زيلة نجد الشكل  
التالي:



## فوزنه:

$(\gamma)\gamma \quad (\gamma)\gamma \quad \gamma\gamma\gamma$

أي:

**مفعولن مفـ(عو) لا(تن)**

وهذا بالضبط يماثل الدور الأول من رواية إخوان الصفا، وهو مضاعفة المحثوث المستتب من تدوين الفارابي.

وقبل ابن زيلة قال ابن سينا، وهو أستاذ ابن زيلة، إن الثقل الثاني يوزن على (تنّ تانّ تنّ)، ونرسم جملة على مستفـ(ع)لن ٢٤، مع ملاحظة أن ابن سينا يعتبر الوزن الأصلي دائماً بدون فاصل، مع إعطاء النقرة الأخيرة حقها من السكون.

وأما الأرموي فقد اعتبر الإيقاع بمجموع ثمانية أسباب ثقال، أي ثمانية أرباع الصوت أو ستة عشر أثمان الصوت، ودوته من وتدين وسبب، ثم وتدين وسبب، أي قسمه إلى نصفين، بحيث يأخذ الشكل التالي:

[illegible]

أَيُّ بـ(لِى) بـ(لِى) لَمْ بـ(لِى) بـ(لِى) لَا

أو مـ(فا) عـ(لا) تـك مـ(فا) عـ(لا) تـن

فيكون الأرموي استعمل من أصل دور الإيقاع سكتة واحدة من الفاصل وألغى السكتتين الأخيرتين. ولكنه جاء ببنية مختلفة تماماً عن بنية الإيقاع الأصلي. والواقع أن هذا الشكل هو نوع من مخرّ الثقيل الثاني كما سيأتي ذكره. كذلك يلاحظ أنه جاء بجزئين متشابهين فكأنهما دوران من إيقاع واحد، ولعله قصد أن الإيقاع هو النصف الواحد

٢٤ في الأصل: (تن تارن تن) ولا نعتقد أن ابن سينا وقع في مثل هذا الخطأ. ونجد من النسخ أيضاً

خطاً ممثلاً في إيقاع الرمل.

فحسب. وهو في مكان آخر (عند البحث في خفيف الثقيل) يؤكد هذا فعلاً عندما يذكر أن منهم من يقول: لا بل دور الثقيل الثاني ثمانية وهي تنن تنن تن أي مفاعلاتن<sup>٢٥</sup>. ويبدو أن الأرموي في "الرسالة الشرفية"<sup>٢٦</sup> قد انضم إلى أصحاب هذا الرأي. والأمر لا يعدو مسألة كون السبب الأخير في كل جزء ثقيلًا أو خفيفًا.

وهاهو ذا مؤلف "الشجرة ذات الأكمام" يكرر الرأي الذي عرضه الأرموي فيجعل السبب الأخير خفيفاً، فيعتبر أن وزن الإيقاع هو من وتدين وسبب، أي (بلى بلى لا)، أي:

### مفاعلاتن

ومن الواضح أن هذا الإيقاع عند الأرموي وفي الرأي المخالف الذي يستشهد به، وكذلك عند مؤلف "الشجرة" هو شكل ممخّر للثقيل الثاني بعد حذف سكتتين من آخره، وإن لم يكن هو الماخوري نفسه. وعلى هذا الشكل استقر به الحال على ما يبدو في بغداد آنذاك، ومن المعروف أن التمخير هو طريقة إبراهيم الموصلي<sup>٢٧</sup>.

---

<sup>٢٥</sup> وهذه هي بنية إيقاع المصمودي المعاصر، وله أشباه متعددة في الوطن العربي بأسماء مختلفة.

<sup>٢٦</sup> ص ٢٠٤

<sup>٢٧</sup> وهذا الأمر لم ينتبه إليه غطاس خشبة فانتقده بقسوة ظاهرة، وغفل عن مقولات معلّمه الفارابي حول تمخير الإيقاعات. والواقع أنه لا يصح تسفيه أقوال موسيقار كبير كالأرموي. والأغرب من هذا أن غطاس خشبة قد ناقض نفسه عندما قال في حاشيته ضمن كتاب "الشجرة ذات الأكمام" (ص ٩٠): "الثقيل الثاني ... ليس هو في مساواة زمان الثقيل الأول ولا في نصف زمانه"، بينما الأشكال التي أوردها للثقيل الثاني في شروحه لكتاب "الموسيقى الكبير" للفارابي (ص ٤٧٠ وما بعدها وص ١٠٣٨ وما بعدها) تضم شكلاً مجموعته "١٦/٨" أي ستة عشر ثمنًا، وهذا اعتراف غير مباشر بأن زمان الثقيل الثاني قد يساوي في أحد أشكاله زمان الثقيل الأول.

والخلاصة فالثقل الثاني هو في الأصل على وزن (مستقلن)، فهو نظير بحر الرجز في الشعر، كما أثبت تدوين الفارابي، ولكنه في الأصل يتبع الجملة بمدة، فهو من عشرة أسباب تتضمن في آخرها أربعة هي الفاصل الساكن أو المدة. وأهم التغيرات التي سمح الموسيقيون بها هي إحلال نقرات محل بعض السكتات (الفارابي) وإلغاء سكتتين مع التمزير (الأرموي)، وإلغاء ثلاث سكتات (إخوان الصفا وابن زيلة)، غير أن التعديلات التي سمح بها الفارابي تجعل من الربط بين الثقل الثاني والسماعي الثقيل المعروف في أيامنا أمراً مقبولاً إلى حد بعيد.

#### ب - الماخوري (خفيف الثقيل الثاني)

لا بد من أن نذكر في مجال الحديث عن خفيف الثقيل الثاني أو الماخوري بملاحظتين:

أولاهما ما اكتشفناه من خلال المقارنات، وهو أن إخوان الصفا أخطأوا بالتبادل بين خفيف الثقيل الأول وخفيف الثقيل الثاني، فوضعوا هذا مكان ذاك سهواً. وكان من نتيجة ذلك أنهم اعتبروا أن الماخوري هو خفيف الثقيل الأول، وهذا خطأ لأن أغلبية المراجع ذكرت أن الماخوري هو خفيف الثقيل الثاني. ويؤكد ذلك أن بنية الماخوري كما ذكروها تشبه كثيراً بنية الماخوري حسب تلك المراجع، وهي التي ذكرت أنه خفيف الثقيل الثاني. وفي مثل ذلك يقول الفارابي: "وأما من تقدم من حذاق من زاول أعمال هذه الصناعة من العرب، فإنهم يوقعون هذا الاسم على خفيف الثقيل الثاني". كما يؤكد ذلك أن إخوان الصفا أنفسهم، عندما بحثوا في خفيف الثقيل الثاني وصفوا إيقاعاً يشبه تماماً أوصاف خفيف الثقيل الأول كما رواه الكندي قبلهم.

وثانيتها أنه جاء من المؤلفين من اعتبار أن الماخوري هو أسرع الإيقاعات، على أساس اشتقاق الكلمة من "ماخور"، وهو البيت المشبوه، وأهم هؤلاء المؤلفين ابن زيلة، الذي اعتمد على أقوال الموقعين، فلا يستبعد أن يكون رأيه معتمداً على تصور العامة لمعنى الكلمة. ومع الأسف فإن هذا الرأي منتشر في أيامنا بين صفوف الموسيقيين الذين قد يتقنون الإيقاعات المعاصرة ولكنهم لم يتصدوا للإيقاعات المندثرة. ومع ذلك فإن ابن زيلة نفسه اعترف في حديثه عن خفيف الثقيل الثاني بأنه يسمى الماخوري أيضاً<sup>٢٨</sup>.

#### ١ - الوصف

وصفه الكندي بأنه "نقرتان متواليتان لا يمكن أن يكون بينهما زمان نقرة، ونقرة منفردة، وبين وضعة ورفعة ووضعة زمان نقرة". وقال ابن خرداذبه إن نقر الماخوري اثنتان مزدوجتان ثم واحدة ساكنة أخف قدراً من الثقيل الثاني.

أما الفارابي فقد قال إن إيقاعه اثنتان خفيفتان ثم واحدة ثقيلة. ثم أوضح شرحه بتدوين واضح.

أما إخوان الصفا فالماخوري عندهم: "سبع نقرات، نقرتان منها متواليتان لا يكون بينهما زمان نقرة، ثم نقرة مفردة ثقيلة، ثم أربع نقرات واحدة مطوية في أولها".

أما ابن زيلة فيعتبر أن خفيف الثقيل الثاني ثلاثي، فهو عنده شبيه بالفالس المعاصر. وهو يقول إنه يسمى الماخوري أيضاً، ولكن للماخوري عنده شكلاً آخر أيضاً.

---

٢٨ الكافي في الموسيقى ص ٥٠



## ٢ - تدوين الماخوري ووزنه

### دور الأصل

أتبع الفارابي وصفه بالتدوين فدوّن الماخوري على شكل نترجمه

كما يلي: (٦) ء ء هـ ~

فوزنه: بلى لا (ل)

أو: مفاعيل (ل)

وهذا الوزن هو في الحقيقة وزن (فعولن ~) أي جملة فعولن يليها الفاصل وهو زمان سكوت أو مدّة بمقدار سبب.

وقال الفارابي أنه قد يستعمل مشبّعاً أي تضاف نقرة محل السكّة الأخيرة، وهذا معناه أن الوزن يصبح (مفاعيل) ملفوظة كلها. وهذا لا يغير من الأمر كثيراً.

### أشكال مشتقة:

ولكن الفارابي أضاف إنه قد تكون فيه زيادات تغيّر مبناه، منها مضاعفة دوره على الشكل التالي:

(١٢) ء ء هـ ء ء هـ ء

فوزنه: بلى لال لال لال

أي: مفاعيل فاعلات

كما أن من التغيرات جمع ثلاثة أدوار منه مع تغيير بُناها، فيكون

تدوينه: (١٨) ء ء هـ هـ ء هـ ء ء هـ ~

فوزنه: بلى بلى لابل لابل بلى لا (ل)

أي: مفاعيل فاعلات مفاعيل (ل)

وأما الكندي فإذا استرجعنا قوله بأنه "تقرتان متواليتان لا يمكن أن يكون بينهما زمان نقرة، ونقرة منفردة، وبين وضعة ورفعة ورفعة

ووضعة زمان نقرة"، نجد أن التدوين الدقيق يمكن أن يوازي التدوين الأساسي للفارابي ٢٩ بحيث يكون:

(٣) َ َ َ َ َ َ

وبالاختصار: (٣) َ َ َ َ َ َ

أي: مفاعيل (ل)

ونرى هذا موافقاً لقول ابن خرداذبة، فالاثنتان المزدوجتان هما في مفا، والواحدة الساكنة هي في عيل (ل).

أما ابن سينا فقد وزنه على (فعولن). وهذا صحيح إذا اعتبرنا أن ابن سينا لا يعتبر الفاصل من أصل الإيقاع.

أما إخوان الصفا فإنهم بعد أن وصفوا الإيقاع بأنه "سبع نقرات، نقرتان منها متواليتان لا يكون بينهما زمان نقرة، ثم نقرة مفردة ثقيلة، ثم أربع نقرات واحدة مطوية في أولها"، أضافوا: مثل قولك: مفاعل مفاعيلن.

---

٢٩ دَوَّنَ محمود الحفني الإيقاع استناداً إلى وصف الكندي على أساس أنه من ثلاثة أرباع الصوت كما يلي: (٣) َ َ َ َ َ َ

ووزنه على: فَعْلَانْ

ودَوَّنَهُ زكريا يوسف استناداً إلى نفس الوصف على أنه من ربعين:

(٢) َ َ َ َ َ َ َ َ

ولو صح رأي الحفني أو زكريا لكان الكندي قال "ثلاث نقرات لا يمكن أن يكون بينها زمان نقرة" ولكن الكندي قال نقرتان ثم نقرة مفردة. ومعنى المنفردة أن يسبقها سكون.

فأما زكريا فإن وزنه ناقص بشكل واضح. وأما الحفني فإن وزنه من حيث المجموع صحيح ولكن ترتيبه خطأ. فلو أخذنا تدوين الحفني وأعدنا كتابته بصورة أخرى لها نفس المدلول وجدنا تدوينه يساوي: (٣) َ َ َ َ َ َ َ َ

ومن هذه الصورة يتضح الخطأ. فأين المكان الفاصل بين الوضعة والرفعة وأين النقرة المنفردة؟

وهنا لابد لنا من وقفة عند حركة اللام في (مفاعل)، فهل هي السكون أم حركة الضم؟ لقد سكت محقق الطبعة المصرية، بينما حركها محقق طبعة بيروت بالضم. وفي رأينا أن التحريك بالضم خطأ، ونستنتج ذلك بسهولة من وصفهم. فالواحدة المطوية في أول النقرات الأربع الأخيرة هي الميم في مفاعيلن، لأن كلاً من (فا) و(عي) و(لن) هي غير مطويات. فإذا كانت الميم نقرة مطوية في أولها فمعنى ذلك أنه يسبقها سكون، وهذا السكون يجب أن يوجد في اللام من (مفاعل).

ولكن تسكين اللام كان له غرض معين، فلو كان الأمر مجرد سكون لكانوا قالوا عن الجملة (فعولن)، ذلك أن النقرة الثالثة (عل) ٣٠ هي مفردة ثقيلة فهي أطول من سبب خفيف، فهم قصدوا حتماً مفاعيل(ل) أي امتداداً للسبب الخفيف بمقدار سكتة قصيرة. وبذلك تكون الجملة الأولى مساوية لدور واحد كما دونه الفارابي.

وهذا معناه أن الجملة الثانية هي دور ثان، فوصفهم يعني دورين غير متماثلين من الإيقاع، حيث أنهم شَبَعُوا مكان السكتة ثم أشَبَعُوهُ بإضافة ساكن، وبذلك يكونون قد اقتربوا أكثر من وزن البحر الطويل في الشعر (فعولن - مفاعيلن) حيث أن تمخير الثقيل الثاني من قبل ابراهيم الموصلي كان يستهدف الانسجام مع أوزان الأشعار العربية المنتقاة، ولا سيما البحر الطويل.

وقد شبه إخوان الصفا هذا الوزن بصياح الفاخات ٣١.

---

٣٠ لعلمهم وضعوا على اللام سكوناً وشدة فأهمل ذلك النساخ.

٣١ لا ينسجم صوت صياح الفاخات مع الشرح أو الوزن في كلا المرجعين، وهو في كل منهما مختلف عن الآخر، فبينما ذكر صياح الفاخات في طبعة القاهرة على أنه (ككوكو ككوكو) ذكر في طبعة بيروت (ككوكو ككوكو) وهو في الحالتين ناقص. كذلك لا تنسجم النقرات مع

أما ابن زيلة فقد قال كذلك إن خفيف الثقيل الثاني ثلاثي ، كما قال إنه يسمى الماخوري أيضاً، وإن كان يتبنى للماخوري وزناً آخر. ومفهوم العرب للثلاثي أنه من ثلاث نقرات، غير أنهم ميّزوها بعد ذلك عن بعضها بمسافات السكوت التي تفصل بينها، ولكن ابن زيلة لم يفهم التمييز إطلاقاً، واعتبر الثلاثي متساوياً في أبعاد النقرات، وبذلك دونه كما يلي:

(٣) ٤ ٤ ٥

فوزنه لالا

أي: مفعولن

وهذا خطأ غير مقبول إذا قصد به الماخوري إذ لم يُعط هذه الصورة غيره، أما إذا قصد مجرد خفيف الثقيل الثاني فقد يكون هذا مقبولاً على أساس القواعد العامة، لأن الثقيل الثاني هو في الأصل ثلاثي النقرات مع أبعاد مختلفة فيما بينها، وكل تقريب بين النقرات أو إلغاء للمسافات هو تخفيف للثقيل الثاني.

### مفهوم ابن زيلة للماخوري

ولكن في حين يقول ابن زيلة إن خفيف الثقيل الثاني يسمى الماخوري أيضاً، يصر على اعتبار الماخوري أحادياً، وأقصاه بالتضعيف نقرتان سريعتان. ومهما يكن من أمر يمكن أن نعتبر الماخوري كما وصفه ابن زيلة إيقاعاً جديداً ليس من الثمانية ولكنه إيقاع على أية حال. ونتصور هذا الإيقاع يتألف من نقرة قصيرة تليها سكتة قصيرة بحيث يدون:

---

وصفها، فهي في الطبعين (تنن تن تنن تن) وتساوي (بلى لا بلى لا)، والأرجح أن التعبير قصر معهم وأنهم تصوّروا أن القارئ سيعرف أن (ككوكو) في كل دور هي ممدودة لأن الفاحشة تطيل صيحتها أكثر مما أوضحه التعبير المكتوب.



(١) هـ

أو (٢) هـ ع

فوزنه: لا

أو : لِمَ

وهذا التصور للماخوري ليس له علاقة بفئة الثقيل الثاني، وإنما هو في الواقع وحدة وزن الهزج كما سنرى<sup>٣٢</sup>، وتسمية ابن زيلة لإيقاعه هذا ليست من التمييز بمعناه العلمي وإنما مشتقة المعنى من الماخور، وذلك لسرعة الإيقاع.

---

<sup>٣٢</sup> يعادل هذا الوزن موازين الطائر والنقرة والجلوة اللبي في أيامنا.

## الفئة الثالثة - فئة الرمل

تشمل هذه الفئة الرمل (أو ثقيل الرمل) وخفيف الرمل.

### أ - الرمل (أو ثقيل الرمل)

#### ١ - الوصف

وصف الكندي الرمل بأنه "نقرة منفردة، ونقرتان متواليان لا يمكن بينهما زمان نقرة، وبين رفعة ووضعة ووضعة ورفعة زمان نقرة". وقال ابن خرداذبه إن الرمل نقرة واحدة منفردة ساكنة ثم اثنتان متواليان وبين كل ثلاثة في دور وقفة.

وقال الفارابي إنه "نقرة واحدة ثقيلة ثم نقرتان خفيفتان". ولكن الفارابي دون الإيقاع بدقة.

وقال إخوان الصفا إن الرمل هو "عكس الماخوري، وذلك أنه سبع نقرات مثله ولكن أوله نقرة مفردة ثقيلة، ثم نقرتان متواليان لا يكون بينهما زمان نقرة، ثم أربع نقرات كل اثنتين منها متواليان لا يكون بينهما زمان نقرة، ولكن بين كل نقرتين ونقرتين زمان نقرة". أما ابن سينا فاعتبر الرمل أيضاً شديداً الثقيل يُقدّم فيه زمان السكوت الأعظم.

واعتبر ابن زيلة أن ثقيل الرمل (وهو هنا يعني الرمل نفسه في مقابل خفيف الرمل) هو سداسي.

وقال الأرموي في كتاب "الأدوار": "فزمان دوره اثنتا عشرة نقرة، فهي ستة أسباب. ومنهم من يدرج (أي يسقط) نقرة السبب السادس... لئلا تتساوى الأزمنة فيجهل الدور". وعاد الأرموي في "الرسالة الشرفية" فقال: "وأما الرمل فإن دوراً منه يوازي اثني عشرة نقرة من نقرات سريع الهزج وتتمثل أدوارها بإسقاط الثاني والسادس والثامن

والثاني عشر فيصير في كل دور ثماني نقرات ... وإن شئت أدرجت ..  
 أربعة أخرى فيصير في كل دور أربعة من النقرات"  
 وأما مؤلف "الشجرة ذات الأكمام" فقال إن الرمل "زمنه اثنتا عشرة  
 نقرة، وهو من ستة أسباب : ثقيل ثم ثقيل ثم خفيف ثم ثقيل ثم ثقيل ثم  
 خفيف ١.

ولا يتضح مدى انسجام هذه الأقوال من عدمه إلا بالرجوع إلى  
 التدوين والوزن.

## ٢ - تدوين الرمل ووزنه

### دور الأصل:

دَوْن الفارابي إيقاع الرمل كما يلي:

(١٠) ه ~ ه ~ ع ~ ع ~ ~ ~

فوزنه: لا (لا لا) لا (لا) لا (لا لا لا لا)

أو: مف-(عولن) فع-(لن) فع-(لن مفعولن)

وما بين قوسين يمثل زمان سكوت.

ولكن بمضاعفة السرعة نكشف عن البنية الحقيقية للرمل. حيث

يصبح التدوين:

(١٠) ه ~ ه ~ ع ~ ع ~ ~

والوزن: لا(ب)لى لا (لال)

فإذا راعينا أن الفاصل، أي زمان السكوت في نهاية الإيقاع، هو

مَدَّة، عرفنا أن الوزن الحقيقي هو:

فا(ع)لاتن ~ ~ ~

١ كان بإمكانه، عروضياً، أن يقول : سبب ثقيل وفاصلة، ثم سبب ثقيل وفاصلة، وبهذا يكون  
 وزنه أوضح، ويكشف الجزئين المتشابهين من الإيقاع كما وصفه.

أي جملة بحر الرمل نفسه في الشعر ممدودة بزمان سكون يعادل  
ثلاث نقرات قصار ٢.

ونلاحظ أن الرمل عند الفارابي مساوٍ في مدته للثقل الثاني، أي  
عشرة أسباب، ويتفق معه في أنه ينتهي كذلك بزمان سكوت بمقدار  
أربع نقرات، ولكن البتيتين مختلفتان، بالإضافة إلى كون النقرتين  
الأخيرتين لبتين في الرمل. ففي الثقل الثاني تأتي سكتة بعد النقرة  
الأولى وسكتتان بعد النقرة الثانية. أما في الرمل فبالعكس تأتي سكتتان  
بعد النقرة الأولى وسكتة واحدة بعد النقرة الثانية. ونسترجع لغرض  
المقارنة شكل كل من الإيقاعين عند الفارابي:

الثقل الثاني: (١٠) هـ ~ هـ ~ هـ ~ هـ ~ هـ ~

الرمل: (١٠) هـ ~ هـ ~ هـ ~ هـ ~ هـ ~

ومضاعفة السرعة في الإيقاعين تكشف عن أهمية الاختلاف بين  
مواقع السكتات. فالثقل الثاني يتجلى كما أسلفنا في جملة:

مستفـ(ع)لن ~ ~ ~

أما وزن الرمل فوزنه هو جملة:

فا(ع)لاتن ~ ~ ~

والسر البسيط والخطير في آن واحد هو أن جملة (مستفعلن) تساوي  
تماماً جملة (فاعلاتن). فكلاهما مؤلف من سببين ووتد، ولكن موقع  
الوتد هو في آخر جملة (مستفعلن)، بينما يقع في وسط جملة (فاعلاتن).  
أي: لا لا بلى (مستفعلن) = لا بلى لا (فاعلاتن)

٢ السكتة الأولى من الأربع اندجت بالنقرة التي قبلها عند مضاعفة السرعة.



ولكن هذا الاختلاف في البنية هو الذي يجعل الجملة الأولى جملة بحر الرجز وإيقاع الثقيل الثاني، ويجعل الثانية جملة بحر الرمل في كل من العروض والموسيقى ٣.

ونلاحظ تماثل الاسم في الشعر والموسيقى بالنسبة للرمل، واختلاف الشعر عن الموسيقى بالنسبة للرجز والثقيل الثاني. ولو سمى العرب القدماء الثقيل الثاني باسم الرجز لوفروا علينا عناء كبيراً في اكتشاف العلاقة.

### أشكال مشتقة:

ومن الملفت للنظر أننا إذا طبقنا نظرية إمكان إلغاء الفاصل أي السكتات الأخيرة في إيقاع الرمل كما استتجناها في إيقاع الثقيل الثاني، والفارابي نفسه ألغاهما كما سنرى عندما جاء بأشكال من مضاعفات الرمل أي تكرار أدواره بأشكال مختلفة، فإننا بإلغائنا أربع سكتات من أصل الإيقاع نصل إلى وزن:

### فاعلات

٣ عندما صاح مضر بن نزار بن معدّ "يا يداه" جاءت صيحته على وزن جملة بحر الرمل. ومن الواضح أن "يا يداه" كانت ساكنة الهاء كما هو معروف في صيغة الندبة، أي على وزن (فاعلات..). ولكن استعارة هذه الجملة لبحر الرجز اقتضى أن تأتي واو العطف قبلها لتحل محل سبب، فتصبح الجملة العروضية الأولى (ويا يدا)، كما اقتضى ذلك أن تجعل الهاء متحركة لتحل محل سبب عند تكرار الجملة العروضية، لتصبح الجملة العروضية الثانية في الأصل (هـ يا يداه). وبذلك تبقى الهاء بقي نهاية الجملة ساكنة لأنها تصبح ذليلاً لها (يا يداه..). ويمكن مدها. وهكذا نرى أن هذه التعديلات الكثيرة كانت ضرورية لتحويل العبارة من الرمل إلى الرجز. ومع أن العربي يفعل ذلك بالسليقة، فإننا نعتقد بأن ولادة الرمل في الشعر مع هذه الجملة جاء على الأقل مع ولادة الرجز. وكانت ولادة الرمل للشعر والموسيقى معاً. ومع ذلك فالمعروف أن بحر الرجز كان وما يزال يسمى "حمار الشعراء" لكثرة استخدامه من قبلهم، في حين أن الرجزين لم يكونوا دائماً شعراء.

أي جملة بحر الرمل وقد حُذِف ساكنها الأخير .  
وبعدها قد يأتي الإيقاع بجعل النقرة الأخيرة سكوناً فتصبح الجملة:

### فاعلاتُ)

حيث يضيف الفارابي شارحاً التغييرات التي قد تطرأ على الرمل،  
بأنه قد يستعمل متغيراً، ومن حالات التغيير:

- "أن يُبتدأ بالدور الأول على ما هو عليه في الأصل، ويردف بفاصل  
(سكّنة) أعظم من فاصل ما بين الواحدة والثنتين، ويُتبع ذلك الفاصل  
بتكرير الجزء الثاني من دور الأصل محثوئاً مرتين أو ثلاثاً، ثم يُتبع  
ذلك بدور واحد من أدوار الأصل أو دورين، فيكون ذلك هو الدور  
الأعظم من أدوار الرمل".

وتدوينه: (٢٤) هـ ~ ع ع ~

ه ه ه ه ع ع ~

ه ~ ع ع ~

ه ~ ع ع ~

فالدور الأعظم مؤلف من أربعة أدوار، كل دور منها من ستة  
أسباب، وقد رتبنا هذه الأدوار الأربعة بالتناظر تحت بعضها لكي يفهم  
بالضبط ما عناه الفارابي:

فوزنه: لا (لا) لا لا (لا لا)

لِمَ لِمَ لا لا (لا لا)

لا (لا) لا لا (لا لا)

لا (لا) لا لا (لا لا)

أو:

فغـ(لن) مفعو(لاتن)

فَعَلَّكَ مفعو(لاتن)

فغـ(لن) مفعو(لاتن)

فغـ(لن) مفعو(لاتن)

فهذه الأدوار الأربعة متساوية موسيقياً ولكن الدور الثاني المحثوث هو الذي يختلف بالبنية، حيث تحل (فَعَلَّكَ) محل (فَعَلَّنْ)، وهي حالة إحلال سببين ثقيلين محل خفيفين، أما الدور الأول والثالث والرابع، فكل منها إذا ضوعفت سرعته ظهر فيه وزن فاعلا(ت) ٤.

وأما وصف الكندي للرمل فقد دوّنه محمود الحفني على احتمالين. والاحتمال الثاني عند الحفني هو الأقرب إلى الصواب ٥ وهو:

(٧) هـ ء ء ~

وهذا يعادل: فاعلا(تن) ٦

وبهذا نقرب من تدوين الفارابي بالصورة التي ضاعفنا فيها سرعتها. ومن الواضح أن الكندي لم يلق بالاً إلى كل السكتات في آخر الإيقاع

٤ ويصف الفارابي شكلاً آخر فيقول: "وربما أردف المحثوث بدور واحد من أدوار الأصل حتى يصير هكذا.. هـ ~ هـ ~ هـ ~ / هـ ~ هـ ~ هـ ~ / هـ ~ هـ ~ هـ ~" فهذه حالة كالسابقة إلا أنها تنقص عنها بدور في الآخر، فهي من ثلاثة أدوار.

٥ الاحتمال الأول (مفعولان) هو غير صحيح لأن الكندي أشار إلى نقرة منفردة في البداية.

٦ أما زكريا يوسف فقد دوّن الإيقاع تفسيراً لقول الكندي:

(٤) هـ ء ء ~

وهذا خطأ لأننا هنا أيضاً نفتقد النقرة المنفردة في البداية. كما أن هذه البنية لا تختلف عما دوّنه بالنسبة للماخوري إلا بقوة أو لين النقرة مع أن هذا المعيار لم يرد عند الكندي، وزكريا يعترف بأن ذلك من اجتهاده. فلو لم يجتهد هذا الاجتهاد من عنده لكانت البنية مماثلة للماخوري وهذا عين الخطأ.

كما دوتها الفارابي لأنها في الواقع، وكما بيتنا من خلال أقوال الفارابي نفسه، عبارة عن مدّات للجملة فهي غير أساسية. وبمثل هذا قال ابن سينا أيضاً.

ولهذا السبب بالذات، ولكي نعطي الكندي حقه وتنسجم مع الفارابي يجب أن نعتبر السكّنة في آخر الإيقاع معادلة ثمن الصوت لا ربع الصوت لأن الكندي قال "زمان نقرة" ولم يقل "زمان نقرة ساكنة". وبذلك يكون الوزن:

### فاعلا(تُ)

وبهذا نكشف عن الاتفاق بين الكندي والفارابي.  
كذلك ينطبق وصف ابن خرداذبه على تدوين الفارابي، فالمنفردة الساكنة هي: فاء، والاثنتان المتواليّتان بعدها هي: علا، والوقفة التي تلي هي: (تُ)، فالمجموع هو فاعلا(تُ).  
أما ابن سينا فقد وزن الإيقاع على (تان تَن تَن)، وهي جملة فاء(ع)لاتن، وهذا صحيح مع التذكير بأن ابن سينا لا يعتبر الفاصل من أصل الإيقاع.

أما إخوان الصفا فقد أضافوا إلى وصفهم "أوله نقرة مفردة ثقيلة، ثم نقرتان متواليّتان لا يكون بينهما زمان نقرة، ثم أربع نقرات كل اثنتين منها متواليّتان لا يكون بينهما زمان نقرة، ولكن بين كل نقرتين ونقرتين زمان نقرة" تفسيراً بلغة العروض: مثل قولك:

### فاعلن مفاعلن

وشبهوا ذلك بصياح القباج : كي ككي ككي ككي.



والواقع أن هذا الوزن هو دوران من الإيقاع. فالدور الأول مساوٍ للإيقاع كما وصفه الفارابي عندما ألغى السكتات الأخيرة كلها، والثاني يشبه وصف الكندي. فالدور هو:

### فاعلاتُ فاعلاتُ (ت)

ولكن إذا أردنا التمسك بلغة إخوان الصفا فالوزن الدقيق يجب أن يكون:

### فاعِلن مفاعِلن ~

أي بإضافة سكتة بمقدار حرف متحرك واحد. أما ابن زيلة فقد اعتبر ثقيل الرمل سداسياً، فقوله صحيح وينسجم مع أقوال الكندي والفارابي وإخوان الصفا. ولا يهم الشكل الذي دون به الإيقاع لأن ابن زيلة يقبل جميع حالات التبديل والتحويل في عناصر الإيقاع.

وأما الأرموي فقد اعتبر الدور من ستة أسباب أيضاً، وأن زمان دوره اثنتا عشرة نقرة، وقال في كتابه "الأدوار" إنه تُقرن بتاء كل سبب (تن) نقرة، ومنهم من يدرج (يسقط) نقرة السبب السادس "ثلاثا تتساوى الأزمنة فيُجهل الدور" غير أنه عاد فدوّن الرمل في "الرسالة الشرفية" على وزن:

### مفتعلتن فَعِلن

وهذا في الحقيقة شكل مشابه لأحد الأشكال التي وردت عند الفارابي عندما تكلم عن "الدور الأعظم من إيقاع الرمل" الذي جاء فيه بأربعة أدوار تختلف أشكالها وكل شكل يقبل التضعيف والتشبيع، حتى يمكن التوصل إلى الشكل الذي جاء به الأرموي واصفاً النمط الذي استقر عليه الإيقاع في بغداد في زمانه.

وأضاف الأرموي: ثم لا فرق بين قولك مفتعلتن فعِلن وقولك مفتعلن مفتعلن. فهو قد أدرك أنه يأتي عملياً بدور واحد قُسم إلى جزئين متماثلين، وهذا يمسح الإيقاع.

ولكن من الملفت للنظر أن الأرموي أضاف: "ومنهم من يوقع هذا الإيقاع على وزن فعِلاتن محرك العين مكرراً بعد كل مرتين منها دوراً"، وهذا يعني أن التفعيلة الأصلية ظلت تبرز، ولو محرقة قليلاً، بين الحين والآخر عند بعضهم.

ويعرض الأرموي في كتابه الأدوار حالة ثقيل الرمل أو مضاعف الرمل<sup>٧</sup> ويقول إن "زمان دوره اثنا عشر سبباً، فتكون نقراته أربعاً وعشرين نقرة.

ونترجم تدوين الأرموي لثقيل الرمل:

(٢٤) هـ هـ هـ هـ / هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ

فوزنه: لـ(ملا) لـ(ملا) لا لا / لا لا لا لا لـ(ملا)

أي: فـ(عِلن) فـ(عِلن) فـ(عِلن) / مفعولاتن فعِلن

فكل دور يأخذ شكلاً مختلفاً عن الآخر، ولكن كلاً من الشكلين يمكن توليده من أحد أشكال "الدور الأعظم من أدوار الرمل" كما أوضحها الفارابي.

ويقول الأرموي "وسائر العجم يسمون هذا ضرب الأصل وأكثر مصنفاتهم في هذا الضرب".

وأما مؤلف "الشجرة ذات الأكمام: فقد وصف إيقاع الرمل بأسلوبه، ونترجم وزنه:

<sup>٧</sup> يقول الرجب إنه يسمى مضاعف الرمل أيضاً.

لَمْ لَمْ لَا لَمْ لَمْ لَا

أي: فَعَلَّكَ فاعِلُ فَعِلْنَ

ويلاحظ فيه أنه يتألف الحقيقة من جزئين متشابهين كأنهما دوران متكرران، ولكنهما في الواقع دور واحد قسم إلى قسمين متمثلين كما فعل الأرموي من قبل. وهذا الدور تولّد بتشبيعات وتزيينات ثبتت فأصبحت كأنها أصلية فيه. ولعلنا نلاحظ أن الانحراف عن الأصل بدأ منذ عصر الأرموي، الأمر الذي نشاهده في أيامنا، حيث لم يعد لما يسمى بالرمل في أيامنا، على اختلاف رواياته، صلة بأصل الإيقاع. وما هذا إلا لكثرة الجوازات في الإيقاع المرتجل، والتي تولّد أشكالاً تثبت مع الزمن حتى يأتي وقت يُنسى فيه الأصل.

أما ثقل الرمل عنده فنقراته عشر، وهو من سبب ثقل فوتد مجموع ثم سبب ثقل فوتد مجموع<sup>٨</sup>. ونترجم وزنه:

لَمْ بلى لَمْ بلى

أي فَعِلْتَن فَعِلْتَن

ونعتقد أن أصل هذا الشكل جاء من وزن فاعلا(ت)، فقد حُذفت السكّنة من النهاية فتبقى وزن فاعلن، ثم دخلت عملية تضعيف على السبب الخفيف فأصبح ثقيلًا، ثم تلاه الودّ كما هو. وجاءت التفعيلة مكررة لتدل على ثقل الرمل أي مضاعف الرمل. ولكننا نتصور أنه يجب أن تتلو نهاية الإيقاع المضاعف سكّنة وإلا لم يُعرف أنه مضاعف الرمل.

<sup>٨</sup> وقد كان بإمكانه أن يقول بلغة العروض التقليدي: فاصلتان كبيرتان.

## ب - خفيف الرمل

### ١ - الوصف

وصف الكندي خفيف الرمل بأنه: "ثلاث نقرات متحركات ثم يعود الإيقاع كما بُدئ به"

ووصفه ابن خرداذبه: "اثنتان اثنتان مزدوجتان وبين كل زوج وقفة".  
أما الفارابي فقال إنه "يتوالى نقرتين نقرتين خفيفتين".

وأما إخوان الصفا فقالوا إنه "ثلاث نقرات متواليات متحركات"  
واعتبر ابن زيلة أن الإيقاع خماسي، أي من خمسة أسباب.  
وأما الأرموي فاعتبر الإيقاع بزمان عشر نقرات.

ولا يتضح الخلاف أو الوفاق إلا من خلال الوزن والتدوين.

### ٢ - تدوين خفيف الرمل ووزنه

#### دور الأصل:

نترجم تدوين الفارابي لخفيف الرمل كما يلي:

(٥) هـ ~ ~ ~

فهو عنده من خمسة أسباب، ووزنه:

لالا(لالالا)

أي: فعلن (مفعولن)

ولكننا إذا ضاعفنا سرعة الإيقاع نصل إلى الشكل التالي:

(٥) هـ ~

وهذا وزنه: بلى (لا)

أي: فعولن

وهذه هي جملة البحر المتقارب في الشعر، مع مراعاة زمان

السكون.



## أشكال مشتقة:

ولكن التصرفات بالأسلوب الموسيقي قد تتحرف قليلاً عن هذا المسار. فلما سبق من خبرتنا في أمر السكتات في آخر الإيقاع، وإمكان إنقاص مدتها أو إلغائها، يمكن أن يعتبر الإيقاع نقرتين متواليين تعقبهما سكتة قد تطول أو تقصر. وبذلك قد ينزل عدد الأسباب إلى سببين ونصف، منها نقرتان كل منهما سبب، وسكتة بمقدار نقرة سريعة أي على وزن:

مفعول (ل)

أو: مفعول (لن)

يؤكد مسألة التصرف بزمان السكوت ما أضافه الفارابي عن طول الفاصل (السكتة) والتصرفات التي يستتبعها، حيث قد "تزداد إلى النقرة الثانية نقرة تشغل بعض زمان فاصلها" فيكون الشكل:

(٥) هـ هـ ~ ع ~

فإذا ضاعفنا سرعة الإيقاع وصلنا تماماً إلى وزن:

فعولن

ويتضح هذا الأمر أكثر من خلال مضاعفات دور الإيقاع، حيث يتابع الفارابي فيقول: وقد يستعمل فيه التوصيل والتفصيل، وهو أنهم يجعلون الدور الواحد الأعظم مؤلفاً من ستة أدوار من أدوار الأصل، ويجعلون هذا الدور مقسوماً بنصفين، كل واحد منها ثلاثة أدوار، ويجعلون بين النصفين فاصلاً أوسط<sup>٩</sup>، ويجعلون بين أدوار كل واحد من النصفين

---

<sup>٩</sup> في الأصل "فاصلة وسطى" وقد غيرناه إلى "فاصل" لئلا يلتبس المصطلح مع "الفاصلة" في عروض الشعر.

فاصلاً أصغر ١٠ ، ويستعملون الفواصل العظمى عند تنامي الأوتار العظام". ويدون الفارابي هذا الشكل كما يلي:

~ c o ~ c o ~ c o (18)

$\sim \sim \sim$   $\text{CD}$       $\sim$   $\text{CD}$       $\sim$   $\text{CD}$

وهنا نلاحظ التصرف بالسككات وراء كل دور، الأمر الذي يؤكد لنا أن طول السككات في نهاية الإيقاعات عموماً كانت عند العرب من الأمور المرنة القابلة للتصرف فيها. كما نرى أنه من الممكن أن يستعاض عن النقرات اللينة بنقرات قوية هنا أو هناك، أو بالعكس. وهكذا أصبح وزن الدور الأعظم من إيقاع خفيف الرمل:

مفعو (نْ) مفعو (نْ) مفعو (نْ)

مفعول (ل) مفعول (ل) فعلن (مفعولن)

ونجد أن وصف ابن خرداذبه وهو "اثنتان اثنتان مزدوجتان وبين كل زوج وقفة"، جاء موافقاً لأقوال الفارابي. فالشكل الذي أورده هو على وزن:

**مفعول (ن)**

**مفعول (ن)**

### حسب طول الفاصل المختار.

كذلك لا يتعارض مع الفارابي قول الكندي "ثلاث نقرات متحركات ثم يعود الإيقاع كما بدأ به"، فهو عنده مشبّع الفاصل، حيث حلت فيه النقرة الثالثة محل السكّة، وهي هنا يجب أن تكون لينة في رأينا لأنها تمثل نقرة مجاز. وقد دوّن محمود الحفني وصف الكندي كما يلي:

... (۳)

١٠. في الأصل "فاصلة صغرى".

ودوّته زكريا يوسف: (٣) ٤٤٥

ونميل إلى رأي زكريا رغم أن قوله كان مجرد تخمين، ذلك أن النقرة الأخيرة يجب أن تكون لينة كما أسلفنا. وفيما عدا ذلك لا فرق في البنية حسب المحققين.

وبهذا نميل أيضاً إلى الاعتقاد بأن إيقاع "يورك" و الفالس هما من أشكال خفيف الرمل.

كذلك لا يتعارض ما تقدم مع قول إخوان الصفا "ثلاث نقرات متواليات متحركات" حيث يفهم منه أن النقرة الثالثة جاءت لإشباع السكتة أيضاً.

أما ما أضافه إخوان الصفا: "مثل قولك: تنن تنن.." فهو غير صحيح ولا بدّ أنه كان من تحريفات النساخ، ولا يعقل أن يقع إخوان الصفا في مثل هذا الخطأ، فهم قالوا إن الثلاث النقرات متحركات ومعنى ذلك أنها جميعاً بسرعة واحدة، ولم يقولوا إن النقرة الثالثة ساكنة. كما أن عبارة "تنن تنن" تساوي فاصلتين في المفهوم العروضي أي (فعلن فعلن) وهذا هو بالذات وزن خفيف الثقيل الثاني حسب روايتهم. ولهذا فالأرجح أنهم قصدوا (تنن تنن) لأن الإيقاع عندهم سريع إذ قالوا إن النقرات الثلاث متواليات متحركات. وهذا لا يخرج عن صورة المحثوث، بحيث يكون الوزن:

فَعَلْ

أما ابن سينا فقد اعتبر أن وزن خفيف الرمل هو (تن تنن) أي على وزن فاعلن، ولكن هذا هو إحدى حالات الرمل وليس خفيف الرمل كما مر معنا، وربما قصد ابن سينا أن حذف النقرة الأخيرة من جملة الرمل مع تشبيع سكتتها الأولى يخفف الإيقاع ولكن هذا غير صحيح.

وأما ابن زيلة الذي اعتبر الإيقاع خماسياً فقد صح رأيه لأن هذا الشكل الذي جاء به وهو :

(٥) ه ه ه ه ه ~

هو نفس الشكل المعدل الذي جاء به الفارابي، حيث ذكر أنهم لطول الفاصل يضعون نقرة في وسطه ١١. ولا يهم هنا نوعية نقرات ابن زيلة من حيث القوة أو اللين.

وأما الأرموي الذي اعتبر الإيقاع "من عشرة". فلا يخرج من حيث المبدأ عن مقولة الفارابي الأصلية لأنه دائماً يعني النقرات القصار، أو ما يعادل زمانها من أزمنة سكون، فهو يقصد خمسة أسباب تقال. أما البنية التي دوتها فقد تبدو في ظاهرها مختلفة. ونترجم تدوينه:

(١٠) ه ه ه ه ه ~ ~ ه ه ه ~ ~

فهذا التدوين يمكن أن يختصر إلى:

(١٠) ه ه ه ه ه ~ ~ ه ه ه ~ ~

فالوزن: لا لا (ل) لا لا (ل)

أي: مفعول (ل) مفعول (ل)

وبهذا يتضح أن الأرموي جاء بدورين من الإيقاع بُنية كل منهما مثل بنية الإيقاع الأصلي الذي رسمه الفارابي. وهذا هو أحد أشكال دور الأصل.

١١ في الأصل "الفاصلة" وقد غيرنا التعبير لإزالة الالتباس مع الفاصلة في عروض الشعر.



## الفئة الرابعة - فئة الهزج

تشمل هذه الفئة الهزج وخفيفه وخفيف الخفيف، كما تشمل الأهزاج المميزة بأسماء خاصة.

### أ - الهزج

وأما الهزج الذي سمّاه الفارابي "أبا الموصّلات" واعتبره كذلك "أبا المفصّلات"، فهو بالفعل أبو الإيقاعات كلها. وما ذلك إلا لأنه يتوالى بأسباب خفيفة أو ثقيلة، وسكتات على التناوب بمقدارها. فهو بحد ذاته أبسط الإيقاعات، ولكنه بالتمخير وبالتشبيعات والتزيينات قد يتحول إلى إيقاع معقد.

### ١ - الوصف

وصف الكندي الهزج بأنه "نقرتان متواليتان لا يمكن بينهما زمان نقرة وبين كل نقرتين ونقرتين زمان نقرتين".

ووصفه ابن خرداذبه بأنه "واحدة واحدة مستويتان، ممسكة".

أما الفارابي فقد قال: "والهزج هو الإيقاع الذي تتوالى نقراته نقرة نقرة". وتختلف سرعته "إلا أن ما يعنون بالهزج الموصّل متوسط السرعة".

وقال إخوان الصفا: "وأما الهزج فهو نقرة مسكّنة ونقرة أخرى أخف منها بينهما زمان نقرة، وبين كل اثنتين زمان نقرتين".

واعتبر ابن سينا الهزج جميع الموصّلات، فالخفاف منها تضعيفات النّقال، والنّقال مطويّات الخفاف.

وقال الأرموي في "الرسالة الشرفية": "هو أن تتلفظ بأوتاد على التالي، ويعدّ كل وتدين منها دوراً".

أما ابن زيلة فقد اعتبر الهزج رباعياً أي من أربعة أسباب.

وأما مؤلف "الشجرة ذات الأكمام" فقد ذكر أنه الموصّل، حيث قال:  
"وأما الموصّل وهو الهزج.."، ولكنه لم يصفه بشكل عام وإنما جاء  
بأنواع متعددة من الأهزاج سنتعرض إليها تفصيلاً.

## ٢ - تدوين الهزج ووزنه

لابد من أن نبدأ بالفارابي لأنه أول من دوّن الإيقاعات.

### دور الأصل:

وقد دوّن الفارابي الهزج كما يلي:

~ ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه

فالوزن: مف-(عو) لا(تن) مف-(عو) لا(تن)

ولا نعتقد أنه قصد أن الإيقاع ثُمانيّ، والأرجح أنه قصد الاستمرار  
على التالي، فالوزن هو الإيقاع الموصّل.

### أشكال مشتقة:

ولكن الفارابي أوضح أن للهزج تشبيعات يمكن أن تحوّلته إلى مفصّل،  
ومنها:

- أن تؤخذ منه ثلاث نقرات تُجعل دوراً، فتُقرّ الأولى على حالها  
ويزاد على الثانية نقرة وتُقرّ الثالثة على حالها ثم يعود الدور.

وتدوينه: (٦) ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه

وبالحث: (٦) ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه

فالوزن: مفتعلن

وهذا شكل يساوي ثلاثة أسباب ثانيهما ثقيل، فهي حالة تضعيف.

- أن تؤخذ منه أربع نقرات فتُقرّ الأولى والثالثة والرابعة على حالها،  
ويزاد على الثانية نقرة ثم يعود الدور.

وتدوينه: (٨) ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه

وبالحث: (٨) ه ه ع ه ه

فالوزن: مفتعلتن

وهذا شكل يساوي أربعة أسباب ثانيهما ثقيل، فهي أيضاً حالة تضعيف.

- وربما جعلوا الثانية نقرتين سريعتين خفيفتين وأخرى ساكنة في نفس مدة النقرة الأصلية:

وتدوينه: (٨) ه ~ ه ه ع ه ~ ه ~

فوزنه: لا(لا) لِمَلا لا(لا) لا(لا)

أي: مس-(تف)-علتن مف-(عو) لا(تن)

ومن الواضح أن هذ الشكل يتضمن حالة تضعيف وثلاث حالات طي.

أما الكندي فقد دوّن محمود الحفني وصفه له كما يلي:

(٢) ه ه .

وهو تدوين صحيح موسيقياً، إلا أنه يخفي البنية العروضية الحقيقية، وخير منه أن نتقيد بالوصف تماماً، والنتيجة واحدة، أي:

(٢) ه ه ~ ~

أو: (٢) ه ه ~

فهاتان الصيغتان تكشفان بنيته الحقيقية.

وهي سبب ثقيل بنقرتين، وسبب ثقيل أو خفيف بسكوت يعادله.

ونحن نفضل أن نعتبر الإيقاع أبطأ، بحيث تكون النقرتان الساكنتان بمقدار سبيين، فتعبير الكندي بأن النقرتين لا يمكن بينهما زمان نقرة لا يعني بالضرورة أن تكون النقرتين متحركتين، لأن زمان النقرة الذي لا

يمكن بين النقرتين هو أقصر زمان في الإيقاع، فهو الزمان الذي لا ينقسم.

ولذلك ندون الإيقاع حسب الكندي:

(٤) ه ه ~ ~

فوزنه: مفعو(لا تن)

ولو أخذنا الشكل السريع لكان على وزن

فَعَلْ(لَكَ)

وكان أقرب إلى خفيف الهزج.

ولذلك فشكل تدوين الحفني ضلله حيث وزن الإيقاع على: فعول.

والكندي بهذا منسجم مع الفارابي.

كذلك فقول ابن خرداذبه يبقى منسجماً وإن كان التعبير بحد ذاته غير

واضح حيث قال: "واحدة واحدة مستويتان، ممسكة". وتوضيح هذا القول

أن الإيقاع هو واحدة واحدة مستويتان، وكل واحدة ممسكة أي تليها

سكتة تعادلها. وما من شك في أن تعبير ابن خرداذبه لم يكن ليتضح

لولا المقارنة. وبذلك ندوته:

(٤) ه ~ ه ~

فالوزن: مف(عو)لا(تن)

وكذلك وصف إخوان الصفا فقد كان واضحاً في الأصل لولا أنهم

شوشوا القارئ عندما أضافوا: كقولك:

فاعل فاعل ١٢

ونحن نرى ضرورة وضع شدة على اللام لتوضيح زمان السكون.

١٢ كتبها عارف تامر: فاعل فاعل وهذا يصح في الهزج عموماً إلا أنه خطأ هنا لأنه أهمل زمان

السكون الذي تكلم عنه إخوان الصفا، حيث قالوا "ما بين كل اثنتين زمان نقرتين".



وقال ابن سينا إن ما يخرج على وزن (فعلن فعْلن)، أو (مفعولن مفعولن)، أو (مفاعِلن) فهو في حكم الهزج، ولكننا نعتقد أن الشكل الأخير هو ممخّر.

وأما ابن زيلة فقد اعتبر في سياق سعيه إلى التتميط أن الهزج رباعي. ونترجم تدوينه:

(٤) ه ه ه ه

فوزنه: مفعولاتن

فهو لم يخرج من حيث الأساس على أقوال من سبقوه، مع كل المسموحات عنده من تضعيف وطي.

وأما الأرموي وهو من سادت في عهده الإيقاعات الممخّرة، وصاحب مقولة "الوتدان يساويان ثلاثة أسباب" فيبدو أنه طبقها في وصفه للهزج، فجاء مرة بوتدين وسببين بما يساوي مجموع خمسة أسباب، ومرة أخرى جاء بوتدين يساويان مجموع ثلاثة أسباب.

وكانت المرة الأولى في كتاب "الأدوار"، حيث دوّن الهزج:

(٥) ه ~ ه ه ~ ه

فوزنه بما يفهم منه: ب(لى) لا ب(لى) لا

أي: ف(عو) لن ف(عو) لن

وكانت المرة الثانية في كتاب "الرسالة الشرفية" حيث قال: "هو أن تتلفظ بأوتاد على التوالي، ويعدّ كل وتدين منها دوراً". فالإيقاع عنده:

مفاعِلن مفاعِلن

وهما شكلان من ممخّر الهزج. والشكل الأخير يماثل إيقاع خفيف الخفيف مكرراً، والذي اعتبرناه ممخّر الهزج، كما سنبين أدناه.

## ب - خفيف الهزج

وصف ابن خرداذبه خفيف الهزج بقوله: هو "واحدة واحدة متساويتان في نسق واحد أخف قدراً من الهزج" فكانه يقول وزن (لالا) أي (فعلن) مكررة بالتوالي. وبذلك يعتبر خفيف الهزج هو الهزج نفسه ولكنه أخف قدراً أي أسرع.

أما الفارابي فقد ذكر خفيف الهزج في الفصل العملي، إلا أنه تعرض له في الفصل النظري، وبيّن أنه كالهزج من بنية واحدة، ولكنه أسرع. وقد تعرض ابن زيلة لذكر خفيف الهزج على أنه أجزاء من الهزج واعتبره ثنائياً أي من سبيين. وهذا الإيقاع يقبل حسب ابن زيلة حالات التضعيف والطي. وهذا يشير إلى أن تجزئة الهزج هي نوع من التخفيف له.

## ج - خفيف الخفيف

وقد وصفه الكندي بأنه "نقرتان متواليتان لا يمكن بينهما زمان نقرة وبين كل نقرتين ونقرتين زمان نقرة"

واستناداً لوصف الكندي دونه محمود الحفني:

(٣) ه ه

و يساوي: (٣) ه ه ~

وهذا في رأيي صحيح ١٣. فوزن الإيقاع هو:

بلى

مفا

أو:

١٣ أما زكريا يوسف فكان تدوينه خاطئاً حيث دونه:

(٥) ه ه ~ ه ه

فالإيقاع من نقرتين وسكون فقط، وما أعاد الكندي ذكر النقرتين إلا بمعنى تكرار الإيقاع.

فهو يساوي وزن الوجد. ومعنى هذا أن تكراره هو: **مفاعِلن**  
وهذا بالضبط ما أوضحه إخوان الصفا الذين وصفوه كوصف الكندي  
له أي أنه "تقرتان متواليتان لا يكون بينهما زمان نقرة، ولكن بين كل  
نقرتين ونقرتين زمان نقرة" ولكنهم أضافوا: مثل قولك:

### **مفاعِلن**

وهذا يذكرنا بأن هذا الوزن هو تماماً الوزن الذي رسمه الأرموي  
للهمز نفسه، وقلنا في حينه إنه في الحقيقة ممخّر الهمزج. وبهذا فإن  
خفيف الخفيف هو ممخّر الهمزج أو ممخّر خفيف الهمزج.  
والوزن يتألف من وجد واحد (بلى) يتكرر.

### **د - أهزاج مميزة بأسماء**

لم يأت ذكر الأهزاج المميزة بأسماء خاصة إلا في "الشجرة ذات  
الأكمام"، أي أن هذه الأسماء تطورت عند العرب في فترة متأخرة.  
غير أن هذا التطور لم يكن دائماً صحيحاً من الناحية العلمية.  
ونستعرض هذه الأهزاج في ما يلي.

### **الهمزج المضرب:**

وهو من وجد وسببين خفيفين.

ونترجم وزنه: بلى لالا

أي: **مفاعِلن**

وهذا الشكل يبتعد عن الهمزج حيث لا يشكل مجموعه مضاعفات  
وحدة الهمزج، إلا إذا اعتبرناه نوعاً من التمهيز. والواقع أن هذه الجملة  
هي جملة الهمزج في عروض الشعر. فقد تكون سعياً من الموسيقيين

لاستعمال بحر الهزج في الشعر على أساس أنها إيقاع موسيقي أيضاً،  
كما قد لا يتعدى الأمر خطأ ما ١٤.

### الهزج المدولب:

ونقراته اثنتا عشر نقرة وهو من أربعة أوتاد مجموعة.

ونترجم وزنه: بلى بلى بلى بلى

أي: مفاعلن مفاعلن

وهذا لا يخرج عن وزن ممخّر الهزج كما رواه الأرموي، أو وزن  
خفيف الخفيف وهو ممخّر خفيف الهزج كما عرفناه.

### الهزج الطنبوري:

نقراته ستة عشرة نقرة. وهو من أربع فواصل صغرى.

ونترجم تدوينه: لِمَلا لِمَلا لِمَلا لِمَلا

أي: فَعِلن فَعِلن فَعِلن فَعِلن

فهو كبحر الخبيب في الشعر.

وهذا الوزن يمكن أن يعتبر نوعاً من الهزج لأنه يعتمد على إحلال  
أسباب ثقال محل أسباب خفاف بالتناوب. إلا أن هذا التصرف يبقى غير  
صحيح تماماً إذا تذكرنا أنه هو نفس الوزن الذي وزن عليه الأرموي  
وإخوان الصفا **خفيف الثقيل الأول** (ولنتذكر أنهم قالوا عندها خفيف  
الثقيل الثاني وهم يعنون الأول) ١٥.

١٤ لاحظ المحققان أن مؤلف "الشجرة" نسب شكل الإيقاع إلى صفى الدين الحلبي غير أنهما  
وجداه عند الحلبي وتدين أي على وزن (مفاعلن)، واعتبرا أن الأصح هو قول مؤلف "الشجرة"،  
ولكننا نرى على العكس أن المؤلف أخطأ بالنقل والوزن عند الحلبي صحيح على طريقة الأرموي  
التي يعتبر فيها أن وتدين يعادلان ثلاثة أسباب.

١٥ الواقع أن كثرة المسموحات التي جعلت في الأصل للارتجال واستقرت فيما بعد، تؤدي إلى  
ازدواجيات، وهذا ما وقع فيه ابن سينا عندما بدأ في وصف جميع الاحتمالات وفق حساب التبديل



## الهمز المرحّل:

ونقراته ثلاث عشرة نقرة، وهو من سبب خفيف ثم وتد مجموع ثم فاصلتين صغيرين.

ونترجم وزنه: لا بلى لِمَلا لِمَلا

أي فاعلن فعلن فعلن

ونراه قد دخل فيه تمخير جزئي فابتعد عن أصل الهمز.

## الهمز المحثوث:

ونقراته ثمان، وهو من أربعة أسباب خفاف.

ونترجم وزنه: لا لا لا لا

أي: مفعولاتن

ونظراً لما يعنيه اسمه "المحثوث" نعتبره خفيف الهمز.

## الهمز المشكول:

ونقراته اثنتا عشر نقرة. وهو من فاصلة صغرى ثم سبب خفيف ثم فاصلة صغرى.

ونترجم وزنه: لِمَلا لا لا لِمَلا

أي: فَعِلَاتن مَفْتَعِلن

وهو نوع من التصرف ببعض الأسباب الخفاف (الأول والخامس) وإحلال ثقال محلها. وقد ذكر الأرموي في الرسالة الشرفية ١٦ أن "للفرس أحياناً كثيرة.. وهو الذي يسمى سريع الهمز.. فعليك أن تتلفظ

---

والتوافق لعدد محدود من الإيقاعات، وانتبه إلى هذه الازدواجية فحذر قارئه منها، بعد أن ترك له أن ينسج على منواله في ما تبقى من الأوزان.

١٦ ص ٢٠٨

بفاصلة وسبب أربع مرات.. " وهذا يعني وزن (إملالا) أو (فعلاتن) أربع مرات. فهذا الوزن مشابه لذاك.

### الهزج المحصور:

وهو من ستة عشرة نقرة، ويتألف من فاصلتين صغيرين وأربعة أسباب خفاف.

ونترجم وزنه: لِمَلَا لِمَلَا لالالا

أي: فَعِلن فَعِلن مفعولاتن

وهذا من ثمانية أسباب جعل الأول والثالث منها ثقيلين فتولدت من الأسباب الأربعة الأولى فاصلتان.

### هـ - ماخوري ابن زيلة

نذكر هنا بما سمّاه ابن زيلة بالماخوري، وقد أتينا على ذكره تحت عنوان (خفيف الثقيل الثاني أو الماخوري) مع أنه ليست له أية علاقة به إلا من ناحية الاسم، وحتى وحدة الاسم تتضمن اختلاف المعنيين اختلافاً كبيراً. والماخوري كما وصفه ابن زيلة ما هو إلا وحدة هزج سريع.

### و - الفاختي

لم نكن لنذكر هذا الإيقاع بين الإيقاعات العربية لولا أن مؤلف "الشجرة ذات الأكمات اعتبره خطأ بين الإيقاعات العربية الثمانية، مثلما أخطأ في أمور أخرى ذكرناها في المكان المناسب. والواقع أن هذا الإيقاع هو "ضرب للعجم" ذكره الأرموي في كتاب "الأدوار"، وهو من أنواع الهزج، وأقرب إلى خفيف الهزج لسرعته. والأرموي نفسه قال إنه هزج سريع.

وقد وصفه الأرموي بأن زمان دوره عشرون نقرة، ونترجم تدوينه:

(٢٠) هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ

فوزنه: لـ(مَلا) لا لـ(مَلا) لـ(مَلا) لا لـ(مَلا)  
 أي فـ(علا)تن فـ(عِلن) فـ(علا)تن فـ(عِلن)  
 ولكن الأرموي في كتابه المتأخر "الرسالة الشرفية" يذكر أن للفاختي  
 شكلين آخرين يُستنتج أن وزنيهما هما:

أ - لا لِمَلا لِمَلا لا لِمَلا لِمَلا

مفتعلن فعِلن مفتعلن فعِلن

ب) لا لِمَلا لِمَلا لا لِمَلا لِمَلا

مفتعلن فعِلن فعِلن مفتعلن فعِلن

وهذه الأشكال المتشابهة ليست سوى أنواع من الهزج حولت بعض  
 أسبابها الخفاف إلى ثقال فاتخذت أشكالاً جديدة تصلح للإيقاعات  
 السريعة.

ورواية مؤلف "الشجرة ذات الأكماس" منقولة عن كتاب الأدوار  
 للأرموي: "وزمان نقراته عشرون نقرة، وهو من فاصلة صغرى ثم  
 سبب خفيف، ثم فاصلة صغرى ففاصلة صغرى، ثم سبب خفيف  
 وفاصلة صغرى".

ونترجم وزنه: لِمَلا لا لِمَلا لِمَلا لا لِمَلا

أي فعِلاتن فعِلن فعِلاتن فعِلن

والفارق بينه وبين الأرموي، أن الأرموي جعل الجملة في الأصل  
 من نقرة واحدة تليها أزمنة سكوت، بينما نُقرت كلها هنا ما عدا نهايات  
 الجمل.

والوزن قريب من الأشكال العروضية المعروفة، ويلاحظ فيه التكرار  
 فهو من شقين متساويين، وهذه عادةً أشار إليها الأرموي موضحاً أن  
 الموقعين يقتربون في ذلك من شكل بيت الشعر.

## الفصل الثالث

### خاتمة أشكال الإيقاعات العربية القديمة

#### بلغت العروض ١٧

نعرض في هذا الفصل خلاصة الأبحاث التي توصلنا إليها في هذا الباب وذلك من جانبين: أولهما البنى الإيقاعية، وثانيهما الجمل العروضية المستعملة.

#### أولاً - بنى الإيقاعات القديمة

##### ١ - الثقيل الأول

- |      |                                                   |
|------|---------------------------------------------------|
| (أ)  | مف-(عو) لا(تن) مف-(عولاتن) ١٨                     |
| (ب)  | مفعولا(تن) ١٩                                     |
| (ج)  | فَعِلن ٢٠                                         |
| (د)  | مفعولاتن مف-(عو) لا(تن) ٢١                        |
| (هـ) | فغ(لن) مف-(عو)لن ٢٢                               |
| (و)  | مفعولٌ ٢٣                                         |
| (ز)  | مفعولا(تن) مف-(عولاتن)ك مفعولا(تن) مف-(عولاتن) ٢٤ |

١٧ ما بين قوسين ضمن التفعيلات يمثل زمان سكوت أي بلا نقرات.

١٨ دور الأصل وهو بسرعه المعتادة.

١٩ الإيقاع بسرعه المتوسطة، أي بضعفي سرعه البطيئة المعتادة، وهو على هذه السرعة يصبح خفيف الثقيل الأول. انظره أدناه في موقعه.

٢٠ نواة الإيقاع، أي بتوقيعه بأقصى سرعة، وهي أربعة أضعاف سرعه البطيئة المعتادة، أو ضعفا سرعة خفيف الثقيل الأول (انظره أدناه). وهذا شكل نظري للكشف عن البنية.

٢١ مشبّع

٢٢ بإلغاء الفاصل.

٢٣ بإلغاء الفاصل والحث.



## ممخر الثقيل الأول

|     |                                                    |
|-----|----------------------------------------------------|
| (ح) | مفاعِلن مفاعيـ(لْ) مفاعِلن مفاعيـ(لْ)              |
| (ط) | مفاعِلن مفاعِلن مفاعِلن مفاعِلن مفاعِلن مفاعِلن    |
| (ي) | مـ(فا) عـ(لن) فـ(علا) تـ(ن) فـ(عِلن) ٢٥            |
| (ك) | مفاعِلن مفاعِلن مفاعِلن مفاعِلن مفاعِلن مفاعِلن ٢٦ |
| (ل) | مفاعِلن مفاعِلن مفاعِلن مفاعِلن مفاعِلن مفاعِلن ٢٧ |
| (م) | مفاعِلن مفاعِلن مفاعِلن مفاعِلن مفاعِلن مفاعِلن ٢٨ |

## ٢ - خفيف الثقيل الأول

|      |                    |
|------|--------------------|
| (أ)  | مفعولا(تن) ٢٩      |
| (ب)  | فَعِلن ٣٠          |
| (ج)  | فَعِلن فَعِلن ٣١   |
| (د)  | فاعِلْ فاعِلْ ٣٢   |
| (هـ) | فَعَلْكَ فاعِلْ ٣٣ |

٢٤ جمع دورين أحدهما معدّل.

٢٥ هذا الشكل هو للثقيل الأول عند الأرموي، وقد اعتبرناه من ممخرات الثقيل الأول.

٢٦ هذا هو الشكل السابق (ي) مشبّعا.

٢٧ ورد على هذا الشكل عند مؤلف "الشجرة" على أساس أنه الثقيل الأول، وواضح أنه من ممخراته، والشكل مأخوذ عن الأرموي (الشكل ك أعلاه) مع تحريف طفيف في الجملة الأخيرة.

٢٨ النصف الثاني من الشكل (ط) اعلاه وسمّوه المضلّع، وهو من إيقاعات القرن السابع عشر.

٢٩ الإيقاع بسرّعه المعتادة وهي ضعفا سرعة الثقيل الأول.

٣٠ نواة الإيقاع، أي بتوقيعه بأقصى سرعة، وهي ضعفا سرّعه المتوسطة المعتادة. وهذه الجملة هي جملة بحر الخبب، أي ركض الخيل، في الشعر.

٣١ الإيقاع الأصلي مع عمليات تضعيف، وهو من حيث النتيجة يعود إلى المخبوث.

٣٢ الإيقاع الأصلي مع عمليات تضعيف في مواقع مختلفة

٣٣ الإيقاع الأصلي بعد تضعيف وطي.

- (و) فَعِلْنِ فَعْلَنْ مفعولاتن ٣٤  
 (ز) فَعَلْكَ فَعْلَ (لن) فَعِلْنِ فَعْلَنْ مفعولاتن ٣٥  
 (ح) مفعولاتن مفاعيلتن ٣٦

### ٣ - الثقيل الثاني

- (أ) فَعْلَ (لن) مفعولاتن ( مفعولاتن ) ٣٧  
 (ب) مستفـ (عـ) لن ~ ~ ٣٨  
 (ج) مستفعلن ٣٩  
 (د) مستفـ (عـ) لن (فعل) ٤٠  
 (هـ) مستفـ (عـ) لُ فَا (عـ) لُ ٤١  
 (و) مفعولن فَا (عـ) لُ ٤٢

٣٤ دوران من الإيقاع مع عملية تضعيف واحدة.

٣٥ ثلاثة أدوار مع عمليات تضعيف وطي.

٣٦ دوران أولهما مشبع والثاني مخترع مع الحفاظ على مدته، حيث حلّ فيه وتدان محل ثلاثة أسباب.

٣٧ الإيقاع بسرعه المعتادة.

٣٨ محثوث، أي مضاعف السرعة، مع توضيح "السحبة" في نهايته، وهي الفاصل من زمان السكون. وقد كان من الممكن أن أن نقول مستفـ (عـ) لن (فعل) ولكننا تعمّدنا الكتابة كما هو أعلاه لتوضيح الصورة أكثر.

٣٩ نواة الإيقاع وأصله. وهي جملة بحر الرجز في الشعر وتلاهم الحداء. وقديماً قالوا: الحداء قبل الغناء. وهو في الحداء يتضمن "سحبة" في آخر الجملة العروضية تعادل زمن ثلاث نقرات، فهي في الموسيقى ثلاث سكّات. وهذه "السحبة" قد تطول إلى هذا الحد وقد تقصر وقد تلغى نهائياً، ولذلك فقد يكون الإيقاع من عشرة أسباب أو من سبعة. وهذا الشكل هو مضاعف سرعة الإيقاع البطيئة المعتادة، ألغى فاصله.

٤٠ الشكل ب أعلاه مع نقرة مجاز.

٤١ شكل مشتق ينجم عن تشبييع في الجملة الأخيرة من الشكل السابق (د).

٤٢ مشتق من المشتق، ناجم عن التشبييع وإلغاء التضعيف من الجملة الأولى من الشكل هـ أعلاه.

- (ز) مفعولن مف-(عو) لا(تن) ٤٣
- (ح) مفعولن مف-(عو) لا(تن ف)علائن مفعولا(تن) ٤٤
- (ط) مفاعلاتن ٤٥
- (ي) م-(فا) ع-(لا) تك م-(فا) ع-(لا) تن ٤٦

#### ٤ - خفيف الثقيل الثاني (الماخوري)

- (أ) مفاعي-(ل) ٤٧
- (ب) مفاعيل فاعلات ٤٨
- (ج) مفاعلن فاعلات مفاعي-(ل) ٤٩
- (د) مفاعي-(ل) مفاعيلن ٥٠
- ٥ - الرمل أو ثقيل الرمل ٥١
- (أ) مف-(عولن) فع-(لن) فع-(لن مفعولن) ٥٢

- ٤٣ الإيقاع بسرعه المعتادة بعد إلغاء ثلاثة أزمان سكون من "السحبة" والاحتفاظ بسكته واحدة، وتشبيع زماني سكون في بداية الإيقاع.
- ٤٤ دوران من الإيقاع أولهما من الشكل (ز) أعلاه، وثانيهما بتضعيف وطى في السبب الأول، وتشبيع مكان نقرة في الجملة الثانية منه.
- ٤٥ نوع من التمهيد للثقيل الثاني، ولكنه غير الماخوري، ينجم عن الحث وإلغاء زماني سكون من الفاصل وإحلال وتدين محل ثلاثة أسباب.
- ٤٦ نوع من التمهيد للثقيل الثاني (غير الماخوري) يشبه الشكل (ط) أعلاه ويجعله في دورين، ويتضمن الدور الأول عملية تضعيف في آخره، وتدخل عليه في كلا الدورين عمليات طي.
- ٤٧ دوران من الإيقاع، مع تشبيع في الدور الأول والتصرف في الدور الثاني بتقديم وتأخير.
- ٤٨ ثلاثة أدوار من الإيقاع مع تصرف بتقديم وتأخير.
- ٤٩ دوران من الإيقاع، مع تشبيع ثم إشباع في نهاية الدور الثاني بحيث يقترب المجموع أكثر من الدور الأصلي من وزن مشطور البحر الطويل في الشعر.
- ٥٠ معنى الرمل الركض البطيء أو الهرولة. وفي الشعر يوجد بحر الرمل أيضاً. وفي هذه الدراسة برهان على أن أصل بحر الرمل وإيقاع الرمل الموسيقي واحد.

(ب) فا(ع)لاتن ~ ~ ~ ٥٢

(ج) فاعلاتُ ٥٣

(د) فاعلا(تُ) ٥٤

(هـ) فاعلاتُ فاعلا(تُ) ٥٥

(و) فاعلاتن ٥٦

(ز) فاعلا(تن) ٥٧

(ح) فغ(لن) مفعو(لاتن)

فَعَلَّكَ مفعو(لاتن)

فغ(لن) مفعو(لاتن)

٥١ شكل الإيقاع بالسرعة البطيئة المعتادة.

٥٢ هذا الشكل هو أصل الإيقاع وهو هنا على ضعف سرعة الإيقاع البطيء المعتادة. ويتضمن في آخره "سحبة" تعادل زمن ثلاث نقرات. وهذه "السحبة" مرنة بحيث يمكن تقصيرها أو إلغاؤها، بل قد يلغى معها الساكن في نهاية الجملة. أنظر الشكلين (ج) و(د) أدناه.

٥٣ في هذا الشكل ألغيت أربعة أزمان سكوت من الشكل (ب) أعلاه، فذهبت "السحبة" والسكون من آخر الجملة.

٥٤ بعد إلغاء أربعة أزمان سكوت كما في الشكل (ج)، طوي المتحرك الأخير .

٥٥ دوران من الإيقاع جُمع فيهما بين الشكل (ج) والشكل (د). والسكبة بمقدار نقرة سريعة في نهاية الإيقاع توحي بأن الوزن العروضي هو (فاعلن مفاعلن)، وعلى هذه الصورة وزن أخوان الصفا الإيقاع. وعلى هذا الوزن بالذات جاء شعر أبي العتاهية المشهور الذي قيل له فيه إنه خرج على العروض، فقال أنا أكبر من العروض. والشعر هو:

للمنون دائرا ت يدرن صرفها

هنّ ينتقيننا واحداً فواحداً

انظر كتابنا "أوزان الأشعار" ص ٢٧.

٥٦ في هذا الشكل ألغيت ثلاثة أزمان السكوت من الشكل (ب) أعلاه، فبقيت الجملة التي تعادل تماماً جملة بحر الرمل في الشعر.

٥٧ عملية طي دخلت على الشكل (و).



## فعل (لن) مفعو (لاتن) ٥٨

- (ط) مفتعلاتن فَعِلن ٥٩  
(ي) فَعَلَك فاعلُ فَعِلن ٦٠  
(ك) فَعِلن (فَعِلن) فَعِلن مفعولاتن فَعِلن ٦١  
(ل) فَعِلْتَن فَعِلْتَن ٦٢

### ٦ - خفيف الرمل

- (أ) فَعِلن ~ ~ ~ ٦٣  
(ب) مفعو (لن) فَعِلن (لن) ٦٤  
(ج) فَعِلن ٦٥  
(د) مفعو (ل) ٦٦

٥٨ أربعة أدوار من الإيقاع تسمى الدور الأعظم من أدوار الرمل. وقد أخذ الإيقاع بالسرعة البطيئة المعتادة أولاً، وحذفت منه أربعة أزمنة سكوت في آخره، ثم جعل أربعة أدوار، وطويت نقرتان من آخر كل دور من الأربعة، وفي الدور الثاني منها دخل أولاً التشبيع على النقرة الثانية، ثم دخل التضعيف على النقرتين الأولى والثانية.

٥٩ دوران على أساس الاشتقاق من الدور الأول من الدور الأعظم لإيقاع الرمل، في الشكل (ح) أعلاه، على أساس التشبيع ثم عدة عمليات تضعيف.  
٦٠ عملية تضعيف أخرى دخلت على الشكل (ط).

٦١ دوران مشتقان من أحد أدوار الدور الأعظم لإيقاع الرمل، مع عدد من التصرفات من حث وطي وتضعيف.

٦٢ دوران مشتقان من فاعلا (ت)، الشكل (د) أعلاه، حُذِفَ فاصلها، ثم دخل التضعيف على السبب الخفيف في أولها وبقي الوند على حاله.

٦٣ دور الأصل البطيء، والوزن الكامل يتضمن في نهايته "سحبة" بمقدار ثلاث سككات، فهو بالأحرى فَعِلن (مفعولن). ونظراً للوضع الخاص للسككات في نهاية الإيقاع، فقد تقصر هذه إلى حد سكة بزمان نقرة سريعة، أي الشكل (د).

٦٤ حالة تشبيع لزمان السكون الثاني في الشكل (أ) أعلاه.

٦٥ الشكل (ب) من الإيقاع مثنوياً.

- (هـ) مفعول (لن) ٦٧  
 (و) مفعولن ٦٨  
 (ز) مفعول (ل) مفعول (ل) مفعول (لن)  
 مفعول (ل) مفعول (ل) فعلن (مفعولن) ٦٩

## ٧ - الهمز وخفيف الهمز

- (أ) مفعول (عو) لا (تن) مفعول (عو) لا (تن) ٧٠  
 (ب) مفعول (لتن) ٧١  
 (ج) مفعول (لتن) ٧٢  
 (د) فَعْلَ (لَكَ) ٧٣  
 (هـ) مفتعلن ٧٤

٦٦ إلغاء زمانين ونصف من الفاصل في دور الأصل البطيء واحتفاظ بفاصل بمقدار نقرة متحركة.  
 ٦٧ إلغاء زمني سكوت فقط من الفاصل في دور الأصل البطيء واحتفاظ بفاصل بمقدار نقرة ساكنة.

٦٨ تشبيع السكون في الحالة (هـ) السابقة.

٦٩ الدور الأعظم المؤلف من ستة أدوار، منها الأول والثاني والرابع والخامس هي أقصر الأشكال (الشكل د)، والثالث شكل متوسط (الشكل هـ) لأن نهايته نهاية نصف الدور الأعظم، والخامس أطول الأشكال (الشكل أ) لأنه نهاية الدور الأعظم.

٧٠ لا يعني هذا الشكل أن الوزن ثماني، فهو في الحقيقة يستمر على أساس توالي نقرة فزمان نقرة، حتى نهاية اللحن. ولكن الموقعين قد يجعلون له إطاراً أي في حدود تتراوح بين سببين وثمانية أسباب.

٧١ محثوث الثماني، أو رباعي. ومن تقاطع الجوازات نلاحظ بعض المفارقات، فإذا شُبع خفيف الثقيل الثاني زال فاصله فأصبح كالهزج الرباعي.

٧٢ رباعي فاصله بمقدار نصفه.

٧٣ رباعي فاصله بمقدار نصفه ولكنه حثيث إلى درجة يمكن اعتباره معها أنه خفيف الهزج.

٧٤ ثلاثي محثوث دخل عليه تضعيف في سببه الثاني.

(و) مفتعلتن ٧٥

(ز) مسـ(تفـ)علتن مفـ(عو) لا(تن) ٧٦

(ح) فـ(عو)لن فـ(عو)لن ٧٧

(ط) مفاعلن مفاعلن ٧٨

### ٨ - خفيف الخفيف

مفا ٧٩

### ٩ - أهزاج مميزة ٨٠

أ - الهزج المضرب:

مفاعيلن

ب - الهزج المدولب:

مفاعلن مفاعلن

ج - الهزج الطنبوري:

فَعِلن فَعِلن فَعِلن فَعِلن

د - الهزج المرحّل:

فاعلن فَعِلن فَعِلن

هـ - الهزج المحثوث:

مفعولاتن

و - الهزج المشكول:

فَعِلاتن مفتعلن

ز - الهزج المحصور:

فَعِلن فَعِلن مفعولاتن

### ١٠ - إيقاعات أخرى

١ - الفاختي: ٨١

(أ) فـ(علا)تن فـ(علا)تن فـ(علا)تن

٧٥ رباعي محثوث دخل عليه تضعيف في سببه الثاني.

٧٦ ثُماني بطيء دخل عليه تضعيف ثم تشبييع في جملته الأولى.

٧٧ شكل من الهزج المنخر، وقد دخله وتدان محل ثلاثة أسباب، وجُعِل في نصفين متشابهين.

٧٨ شكل آخر من منخر الهزج.

٧٩ وزنه هو الوتد فقط، ودوران منه يشكّلان جملة (مفاعلن).

٨٠ تطورت في عصور متأخرة، وبعضها يتعد عن بنية الهزج وحتى عن شكلها المنخر أحياناً.

٨١ إيقاع فارسي ذُكر في أواخر الخلافة العباسية.

- (ب) مفتعلن فَعِلن مفتعلن فَعِلن  
(ج) مفتعلن فَعِلن فَعِلن مفتعلن فَعِلن فَعِلن  
٢ - ماخوري ابن زيلة  
ووزنه: لا أولم

### ثانياً - الجمل العروضية للإيقاعات العربية القديمة

ومما تقدم يتبين أن العرب منذ ما قبل الإسلام وحتى نهاية القرن العاشر للهجرة، على الأقل حسب ما هو موثق في تراثهم، قد استعملوا في إيقاعاتهم ستاً وعشرين جملة عروضية منها ثلاث ناقصة:

١- لا، ٢- لم، ٣- بلى، ٤- فعلن، ٥- فَعِلن، ٦- فَعَلَك، ٧- فاعل،  
٨- فاعلن، ٩- فعولن، ١٠- مفعول، ١١- مفعولن، ١٢- فَعِلتن،  
١٣- فَعِلات، ١٤- فَعِلاتن، ١٥- فاعلات، ١٦- فاعلاتن، ١٧- مفاعلن،  
١٨- مفاعيل، ١٩- مفاعيلن، ٢٠- مفتعلن، ٢١- مستفعلن،  
٢٢- مستفعلتن، ٢٣- مفاعلاتن، ٢٤- مفاعلاتك، ٢٥- مفعولاتن،  
٢٦- مفعولاتك.



## **الباب الثالث**

### **الإيفاعات المعاصرة**



## الفصل الأول

### معجم الإيقاعات المعاصرة

#### نظرة عامة

تطورت الإيقاعات عبر الزمان والمكان حتى وصلت إلى أشكالها الراهنة. وثمة تشابه بين بعض الإيقاعات القديمة والمعاصرة، مع اختلاف الأسماء، واختلاف حتى مع تشابه الأسماء. ولقد ارتقت الإيقاعات من حيث النوعية والتعقيد، غير أن أثر الجوار أصبح واضحاً تماماً، ولاسيما الأثر الفارسي لقرب بلاد فارس من مركز الخلافة العباسية، والأثر التركي إبان الحكم العثماني لقسم كبير من المناطق العربية. وليس أثر الجوار سبباً لرفض هذا الإغناء، فالروحانية واحدة في هذا المجال، وليس للفن حدود ولا مبرر فيه للتعصب الوطني. ولئن كنا "كلنا في الهم شرق" فلا غضاضة في أن نكون "كلنا في الفن شرق"، والموسيقى في بلادنا تحتاج إلى أن تصون الشرق دون أن ترفض الغرب. ومع ذلك فمن الممكن تعريب الأسماء غير العربية كلما كان ذلك مفيداً، وقد فسرنا بعض الأسماء بالعربية حيثما أمكننا ذلك، وإن كنا أبقينا على الأسماء السائدة خشية أن يضيع القارئ بين معلوماته وبين مجهوداتنا. لم تتسم المصادر العربية التي تضمنت تدوينات للإيقاعات الموسيقية المعاصرة بالشمولية، وإنما تضمن أغلبها مختارات يغلب عليها الطابع المحلي. وقد حاولنا جهد المستطاع جمع أكبر عدد ممكن منها بهدف الحصر على صعيد الوطن العربي ككل.

ونلاحظ ظهور أوزان طويلة جداً وصل أحدها إلى ١٧٦ وحدة وهو إيقاع "فتح". وكذلك دمجُ الأوزان القصيرة ضمن أوزان طويلة ومركّبة. وقديماً كان هذا الدمج وحتى تبديل الإيقاعات في اللحن الواحد موجوداً، فقد قال الفارابي "وليس يعسرُ مع ذلك تمزيج هذه وتركيبها، فإن أكثر ما يستعمله المزاولون لأعمال هذه الصناعة إنما يستعملون ممزوجاتها"، وكذلك أشار الأرموى في النسب التأليفية إلى مثل ذلك بقوله: "إننا إذا أردنا تأليف لحن من ضربين، الأول منهما مضاعف الرمل والثاني ضرب ثاني الثقيل جعلنا كل ثلاثة أدوار من الثقيل الثاني بازاء دورين من أدوار مضاعف الرمل".

ولقد ساعدتنا طريقتنا في التدوين كثيراً في الكشف عن الجمل الإيقاعية. ولاشك في أن طريقة تسجيل الإيقاعات بأسلوب التدوين الموسيقي الغربي كان لها فائدة عظيمة من حيث إبراز الدقة والضبط، فقد أمكن تخليدها بحيث لا تتعرض لعوامل التغيير كما حدث لما كان معروفاً قبلها. إلا أنها من ناحية أخرى انطوت على انجراف أعمى وراء النمط الغربي فانطمست بُنى الإيقاعات. وطمسُ معالم البنية الإيقاعية يؤدي الإيقاعات ولاسيما الطويلة منها حيث يصبح لها شكل ممل وطويل فلا يعرف لها المرء أصلاً أو معنىً مما يساعد على تركها وإهمالها، وخاصة في عصر الديسكو والميل إلى الإيقاعات السريعة التي تساعد على الرقص مع الموسيقى الصاخبة.

ولقد كان من الممكن أن نكتفي في الوزن برسم المقاطع العروضية إلا أننا حولنا رموزنا إلى رموز الجمل في العروض التقليدي، أي التفعيلات،



وذلك تسهياً على الشعراء المعتادين على هذا الأسلوب في وزن الأشعار، وتشجيعاً لهم على النظم وفقاً للإيقاعات الموسيقية.

وتثبت لنا مقاطع الإيقاعات وجملها العروضية أنها موافقة تماماً لبنية لغتنا العربية، وأن الشعر العربي التقليدي في الواقع قسم مفردات لغتنا الغنية وصيغها الكثيرة إلى قسمين: قسم يصلح للشعر وقسم لا يصلح له، من حيث عدم قدرة أوزانه على استيعابها. وعندما وضعنا أشعاراً جديدة توافق الإيقاعات الموسيقية<sup>١</sup> ظهر لنا إمكان استخدام صيغ لم تكن مستعملة من قبل ولا تقل جمالاً عن الصيغ التي سادت في الشعر التقليدي. إن تطبيق الإيقاعات الموسيقية على الشعر يفتح أمام الشعراء باباً واسعاً لصيغ استعملها النثر وحده حتى الآن. ولعل في هذا ما يقضي على حجج أولئك الذين يدعون إلى الشعر المنثور، ولا سيما حجتهم بأن أوزان الأشعار قيود، وأن لأشعارهم المنثورة "موسيقى داخلية" لا يدركها إلا "الراسخون في العلم".

يبلغ عدد إيقاعات المعاصرة، بما في ذلك رواياتها المختلفة ما ينوف على ثلاثمائة وعشرين شكلاً إيقاعياً. ولتسهيل الرجوع إليها عمدنا إلى وضع معجم أبجدي يكون للقارئ منطلق البحث.

### طريقة العمل

بعد أن جمعنا الإيقاعات العربية المعروفة اليوم في شتى الأقطار العربية، عمدنا بادئ ذي بدء إلى تدوينها وفق طريقتنا العربية في التدوين التي أوضحناها في الفصل الثاني من الباب الأول من هذا الكتاب، وذلك

<sup>١</sup> انظر الفصل الأخير من هذا الكتاب.

ترجمةً من الصور التي أتاحتها مراجعنا، سواء أكانت مدونة حسب طريقة التدوين الغربي برموز متباينة، أو حسب طريقة المربعات بمختلف أشكالها.

بعد ضبط التدوين حددنا المقاطع العروضية التي يتكون منها كل إيقاع، ومن ثم ربطنا بين هذه المقاطع على شكل جمل (تفعيلات) بطريقة التجربة والخطأ، حتى استقر تقطيعها. وخلال ذلك عمدنا إلى حث عدد من الإيقاعات، ولاسيما الطويلة منها، لأن بناها لا تتكشف بسرعتها الأصلية. والسرعة الكلية ليست بذات أهمية لأن المهم هو بنية الإيقاع أي تناسب سرعات مكوناتها فيما بينها.

بعد ذلك صنفنا الإيقاعات حسب عدد جملها، بالتدرج من الأقصر فالأطول، كما صنفناها في الوقت ذاته حسب عدد وحداتها، أي عدد أرباع أو أثمان الزمن القياسي للموسيقى. ولكن لما كان التصنيف الثاني يتعارض أحياناً مع التصنيف الأول، جعلنا التصنيف متداخلاً بحيث يكون التصنيف حسب الجمل رئيسياً، وحسب عدد الوحدات فرعياً ضمنه.

وهنا يجدر بنا توضيح نقطة مهمة هي أننا استبعدنا التمييز بين النقرة القوية واللينة، لأن هذا ليس مهماً في الوزن العروضي، وقديماً جعل فلاسفة الموسيقى العرب هذا الأمر مرناً في التطبيق، وعلى أية حال فهذا ليس مطلوباً في الشعر الذي يُقرض على وزن الإيقاع الموسيقي.

وهنا نبدأ من النهاية، فنبدأ بعرض أسماء الإيقاعات التي حصرناها، وذلك ضمن معجم هو دليل أبجدي يسهل الرجوع إليها. فانطلاقاً من اسم

الإيقاع يمكننا هذا المعجم من تحديد الموقعين الأساسيين اللذين بُحثَ فيهما الإيقاع في هذا الكتاب، حيث نجد أمام اسم كل إيقاع رقمين: الرقم الأول يمثل الرقم المتسلسل للشرح التفصيلي الذي يأتي وراء هذا الدليل الأبجدي مباشرة.

- ويتضمن الشرح التفصيلي لكل إيقاع مسمى، على اختلاف رواياته:
- ١- تدوين الإيقاع، بما في ذلك عدد وحداته. وقد ألغينا في هذا التدوين التقطيعات التقليدية، التي تقتصر على تقسيمات إلى ثنائيات وثلاثيات ورباعيات، وبيناً مواقع التقطيع المبنية على بنية الوزن العروضي.
  - ٢- وزن الإيقاع بالمقاطع العرضية.
  - ٣- وزن الإيقاع بالجمل (التفعيلات).
  - ٤- تعليقات شتى.

وهذا الشرح مخصص للموسيقين، ولذلك فإن الرقم الدال عليه في الدليل الأبجدي يستهدف هذه الفئة من الذين وُجّه إليهم الخطاب في هذا الكتاب.

أما الرقم الثاني فهو مخصص للموسيقين والشعراء على حد سواء: فهو يمثل الرقم المتسلسل للوزن ضمن مجموع الأوزان التي حصرناها، وهذه الأوزان موضوعة بالترتيب في الفصل الرابع من هذا الباب، وبذلك يمكن معرفة الوزن فوراً، ولكن دون الرجوع إلى تفاصيل البحث فيه.

لقد جمعنا وحللنا نيفاً و ٣٢٠ صيغة إيقاعية، منها روايات مختلفة لإيقاع واحد، ومنها إيقاعات ذات وزن واحد ولكنها معروفة بأسماء مختلفة حسب البلدان العربية التي تنتمي إليها. وقد نجم عن إلغاء الازدواجية

٢٧٥ اسماً للإيقاعات، تمثل الرقم المتسلسل للعرض والشرح، منها ما يتضمن عدة روايات للإيقاع الواحد إذا لم تغير الرواية من عدد الجمل، كما قد تتضمن روايات مختلفة، الأمر الذي استوجب تغير عدد جملها وبالتالي تصنيفها في موقع آخر. وقد كانت المحصلة بعد التقاص ٢٢١ وزناً، أو دوراً، وسمّها بحوراً على سبيل التجاوز، إذا قبلت بفكرة قول الشعر على هذه الأوزان، وقد سماها كذلك بعض من كتب في الإيقاع من المتأخرين.

وقد كانت الحصيصة أقل لسببين: أولهما تعدد الأسماء للإيقاع الواحد، وهذا ليس بالكثير على أية حال، ومنها، وهو الأغلب، ما يمثل شكلاً من أشكال الطي، أي السكوت في موقع نقرة أو أكثر، مما حدا بنا إلى اعتبار الجملة العروضية الأصلية هي التي تمثل الوزن، بينما اعتبرنا حالات الطي المختلفة تمثل الحالات (أ)، أو (ب)، أو (ج) من الجملة نفسها. وقد وضعنا أزمنة السكوت في أوزاننا دائماً ضمن قوسين، على أساس أن يكون للشاعر ملء ذلك الفراغ بالكلام، أو السكوت مع الإيقاع عندما يمكن ذلك ويكون مرغوباً فيه.

**كيف نعرف ما نريد معرفته عن إيقاع ما**

١- ابحث عن اسم الإيقاع في المعجم الأبجدي.

٢- انظر رقم الشرح وابحث عنه في الفصل الثاني من هذا الباب.

٣- لما كان الوزن يماثل عروضياً أوزان إيقاعات أخرى، فإن رقم

الوزن يدل على جميع الإيقاعات التي تماثله وزناً، وتجد ذلك في الفصل الثالث من هذا الباب.



**المعجم الأبجدي لأسماء الإيقاعات المعاصرة**  
**ودليل شرحها ومفتاح أوزانها<sup>٢</sup>**

| اسم الإيقاع                                  | رقم الشرح | رقم الوزن |
|----------------------------------------------|-----------|-----------|
| آغر أقصاق (انظر: أقصاق إفرنجي)               |           |           |
| آغر أقصاق تركي (انظر أقصاق تركي)             |           |           |
| آغر أقصاق تركي معدّل (انظر أقصاق تركي معدّل) |           |           |
| الأبيات التونسي                              | ١٣٠       | ١٠٤       |
| الأربعة والعشرون الحلبي (الرواية الأولى)     | ٢٥٠       | ١٩٥       |
| الأربعة والعشرون الحلبي (الرواية الثانية)    | ٢٥٠       | أ/١٩٣     |
| الأربعة والعشرون المصري (أصل الإيقاع)        | ٢٥٣       | ٢٠١       |
| الأربعة والعشرون المصري (نو الرباط)          | ٢٦٨       | ٢١٥       |
| أزداد الليبي                                 | ٨٧        | ب/٤٧      |
| الأسمرلي الليبي                              | ٣٠        | أ/٢٧      |
| الاستبدا الحجازي                             | ٦٦        | ٣٣        |
| الأعرج الثلاثي                               | ١٢        | ١٢        |
| الأعرج الكبير                                | ١٩٧       | ١٢٨       |
| الأقصاق الإفرنجي (الرواية الأولى)            | ١٣٦       | ٤٠        |
| الأقصاق الإفرنجي (الرواية الثانية)           | ١٣٦       | ٥٧        |
| الأقصاق التركي                               | ٥٠        | ١١        |

<sup>٢</sup> ملاحظة: عندما لا يُذكر موطن الإيقاع في بلاد العرب فهو متداول في بلاد الشام ومصر.

| اسم الإيقاع                             | رقم الشرح | رقم الوزن |
|-----------------------------------------|-----------|-----------|
| الأقصاق التركي المعدل (الرواية الأولى)  | ٨٢        | أ/٨٤      |
| الأقصاق التركي المعدل (الرواية الثانية) | ٨٢        | أ/٨٤      |
| الأقصاق التركي المعدل (الرواية الثالثة) | ٨٢        | ب/٨٤      |
| الأقصاق الثقيل (انظر الأقصاق الإفرنجي)  |           |           |
| الأقصاق السماعي (الرواية الأولى)        | ١٤٥       | ٤٦        |
| الأقصاق السماعي (الرواية الثانية)       | ١٤٥       | أ/٦١      |
| الأقصاق السماعي (الرواية الثالثة)       | ١٤٥       | ٦٦        |
| الأقصاق السماعي الثقيل                  | ١٦٨       | أ/٦٢      |
| الانصراف الجزائري (الرواية الأولى)      | ٨١        | ٤٢        |
| الانصراف الجزائري (الرواية الثانية)     | ٨١        | ٦٧        |
| الانصراف المغربي                        | ٢٠        | أ/٢٠      |
| الأوسط العربي                           | ٢١٠       | ١٥٦       |
| الأوفر المصري (الرواية الأولى)          | ١٩٨       | ١٣٢       |
| الأوفر المصري (الرواية الثانية)         | ٢٣٨       | أ/١٨٥     |
| الأوفر المولوي                          | ١٣٧       | ٧١        |
| أي نوسي العراقي                         | ٢٤٤       | ١٨٩       |
| أيون هواسي                              | ١٤٩       | ٧٢        |
| البجة السوداني (الصيغة الأولى)          | ١٦        | ٥         |
| البجة السوداني (الصيغة الثانية)         | ٦٤        | أ/٢٠      |
| البجة السوداني (الصيغة الثالثة)         | ٧٥        | ٤٤        |

| اسم الإيقاع                          | رقم الشرح | رقم الوزن |
|--------------------------------------|-----------|-----------|
| بحري سيفي القطري                     | ١٠٩       | ٤٨        |
| برفشان (الرواية الأولى)              | ٢٣٣       | أ/١٦٨     |
| برفشان (الرواية الثانية)             | ٢٣٣       | ب/١٦٩     |
| البرول الغرناطي                      | ١١٧       | ٤٩        |
| البرول الليبي                        | ٧٧        | ٥٦        |
| البسيط المغربي (الصيغة الأولى)       | ٩٣        | ب/٨٥      |
| البسيط المغربي (الصيغة الثانية)      | ١٨٥       | ١٤٤       |
| البشراف الليبي (الصيغة الأولى)       | ١١٥       | ١٠٧       |
| البشراف الليبي (الصيغة الثانية)      | ١٧٤       | ١١٨       |
| البشراف الليبي (الصيغة الثالثة)      | ١٧٨       | ١٤٥       |
| البشراف الجزائري                     | ٢٧        | أ/٢٤      |
| البطا يحي الجزائري (الرواية الأولى)  | ٤٢        | ٢٣        |
| البطا يحي الجزائري (الرواية الثانية) | ٤٢        | أ/٢٧      |
| البطا يحي الجزائري (الرواية الثالثة) | ٤٢        | أ/٢٨      |
| البطا يحي الغرناطي                   | ١٩٤       | ١٣٣       |
| البطا يحي المغربي (الصيغة الأولى)    | ١٧٢       | ١٢٦       |
| البطا يحي المغربي (الصيغة الثانية)   | ٢٢٣       | ١٤٧       |
| بكداش                                | ١٦٣       | ٨١        |
| البليق الشامي                        | ٢١٦       | ب/١٧٠     |
| البنجكير (انظر :الأعرج الكبير)       |           |           |

| اسم الإيقاع                    | رقم الشرح | رقم الوزن |
|--------------------------------|-----------|-----------|
| البوراسية الليبي               | ١١٨       | ٤٩        |
| التختيم الحجازي                | ٦٢        | ١/٣٢      |
| التدريج الليبي                 | ٨٨        | ٥٢        |
| ترس                            | ١٥٨       | ٧٩        |
| الترك زرب الحلبي               | ٢٤١       | ١٨٤       |
| تملكيت الليبي                  | ٤٧        | ب/٣١      |
| الثريا (انظر: الأقصاق التركي)  |           |           |
| الثقل                          | ٢٤٨       | ١٩١       |
| الثقل التركي (الرواية الأولى)  | ٢٧٠       | ٢١٦       |
| الثقل التركي (الرواية الثانية) | ٢٧٢       | ٢١٧       |
| الثقل صوفيان                   | ١٥٩       | ٧٧        |
| الجبالي الحجازي                | ٣١        | ١/٢٧      |
| جفتة (انظر شفتة)               |           |           |
| جفتة دو يك (الرواية الأولى)    | ١٦٧       | ٩٩        |
| الجفتة دو يك (الرواية الثانية) | ٢١٥       | ١/١٧٠     |
| جفتة يوروك                     | ٢٠٤       | ١٥٤       |
| الجلوة الليبي                  | ٤         | ٢         |
| الجنبر (انظر الشنبر)           |           |           |
| الجنوبي القطري                 | ٣٧        | ١/٢٢      |
| الجنوبي العراقي                | ١٢١       | ٥٠        |



| اسم الإيقاع                     | رقم الشرح | رقم الوزن |
|---------------------------------|-----------|-----------|
| جورجينه (الرواية الأولى)        | ١٤١       | ٦١/ب      |
| جورجينه (الرواية الثانية)       | ١٤١       | ٦١/ب      |
| جورجينه (الرواية الثالثة)       | ١٤١       | ٦١/أ      |
| جيب القطري                      | ١٧٣       | ١١٥       |
| حاوي                            | ٢٧٤       | ٢٢٠       |
| الحجّاوي الليبي                 | ٧٩        | ٣٨        |
| الحدّادي الكويتي                | ٢٠٦       | ١٥٣       |
| الحربي الثقيل السوداني          | ١٠١       | ٨٨/ب      |
| الحربي الخفيف السوداني          | ٤٠        | ٩         |
| الحسكة                          | ٨٩        | ٣٦        |
| الحنة الليبي                    | ١٢٥       | ٩٨        |
| ختم المصدر الغرناطي             | ١٠٥       | ٨٥/أ      |
| خطفة القطري                     | ٢٢٢       | ١٤٩       |
| الخفيف التركي (الرواية الأولى)  | ٢٤٢       | ١٨٦       |
| الخفيف التركي (الرواية الثانية) | ٢٦١       | ٢١١       |
| الخفيف الحلبي                   | ٢٦٢       | ٢٠٩       |
| الخفيف الغرناطي                 | ١٥٧       | ٨٨/ب      |
| الخلاص الجزائري (للغزف)         | ٥٩        | ١٥/أ      |
| الخلاص الجزائري (للغناء)        | ٦٠        | ٢١        |
| الخمّاري السليطاني القطري       | ١٧٧       | ١٢٥       |

| اسم الإيقاع                             | رقم الشرح | رقم الوزن |
|-----------------------------------------|-----------|-----------|
| الخمّاري الكويتي                        | ١٩٣       | ١٣٤       |
| الخمّاري الليبي                         | ٤٥        | ١/٢٧      |
| خمريّة القطري                           | ١٩        | ٢١        |
| خوش رنك (الرواية الأولى)                | ١٩٥       | ١/١٢٢     |
| خوش رنك (الرواية الثانية)               | ١٩٥       | ١٢٢/ب     |
| خوش رنك (الرواية الثالثة)               | ١٩٥       | ١٢٠       |
| الدارج                                  | ٥٣        | ١٩        |
| الدحوة العراقي                          | ٤٨        | ٣١/ب      |
| دخول الأبيات الغرناطي                   | ١٢٩       | ٩٧        |
| الدرج التونسي                           | ١٧        | ٥         |
| الدرج الجزائري (الرواية الأولى)         | ٢٩        | ١/٢٤      |
| الدرج الجزائري (الرواية الثانية للغناء) | ٢٩        | ١/٢٧      |
| الدرج الجزائري (الرواية الثالثة)        | ٥٦        | ١٣        |
| الدرج الغرناطي                          | ٢٢٨       | ١٦٣       |
| الدرج المغربي (الرواية الأولى)          | ٤٦        | ١/٣١      |
| الدرج المغربي (الرواية الثانية)         | ٤٦        | ١/٣١      |
| الدرج المغربي (الرواية الثالثة)         | ١١٩       | ٥١        |
| الدلوكة السوداني                        | ٦٥        | ١/٢٠      |
| الدليب السوداني                         | ١٠٨       | ١/٩٢      |
| الدواري القطري                          | ١٤٤       | ٦٨        |

| اسم الإيقاع                    | رقم الشرح | رقم الوزن |
|--------------------------------|-----------|-----------|
| الدواري الكويتي                | ١٨٦       | ١١٧       |
| دور روان                       | ٢٤٠       | ١٧٩       |
| الدور الكبير (الرواية الأولى)  | ٢٢٩       | ١٧٥       |
| الدور الكبير (الرواية الثانية) | ٢٢٩       | ١٧٦       |
| الدور الكبير (الرواية الثالثة) | ٢٥٦       | ٢٠٢       |
| الدور الكبير (الرواية الرابعة) | ٢٦٠       | ٢٠٧       |
| الدور الكبير الحلبي            | ٢٥٧       | ٢٠٤       |
| الدور الهندي (الرواية الأولى)  | ٦٧        | ١٦        |
| الدور الهندي (الرواية الثانية) | ١١٢       | ٣٧        |
| دو يك                          | ٢٦        | أ/٢٤      |
| الربايبى الليبي                | ٨٣        | أ/٤١      |
| الردمان الحجازي                | ١٤٣       | ٦٠        |
| الرفاعية العراقي               | ٩         | ٩         |
| رقص السوداني (الصيغة الأولى)   | ١٠        | ٧         |
| رقص السوداني (الصيغة الثانية)  | ٨٤        | أ/٤١      |
| رقص السوداني (الصيغة الثالثة)  | ٨٥        | ب/٤١      |
| رقصان لما                      | ١٩١       | ١١٣       |
| الرمل التركي                   | ٢٧١       | ٢١٨       |
| الرمل الحلبي                   | ٢٥٥       | ٢٠٣       |
| الرهج (الرواية الأولى)         | ٢٠٢       | ١٣٧       |

| اسم الإيقاع                       | رقم الشرح | رقم الوزن |
|-----------------------------------|-----------|-----------|
| الرهج (الرواية الثانية)           | ٢٥٢       | ١٩٠       |
| الرهج الحلبي                      | ٢٠١       | ١٣٩       |
| روان التركي                       | ٢٠٩       | ١٦٢       |
| روان الحلبي                       | ١٨٧       | ١١٢       |
| روان المصري                       | ١٨١       | ١٤١       |
| روان المولوي (الرواية الأولى)     | ١٦٤       | ٨٠        |
| روان المولوي (الرواية الثانية)    | ١٨٨       | ١١٩       |
| زرفكند                            | ١٤٨       | ٤٣        |
| الزقايري الليبي                   | ٢٠٥       | ١٥١       |
| الزنجباري (انظر الجبالي الحجازي)  |           |           |
| الزنجير                           | ٢٧٣       | ٢١٩       |
| الزومال النجدي                    | ٢٢٤       | ١٤٨       |
| الزيفة النجدي (قيد الاستقصاء)     |           |           |
| السامري الكويتي (الصيغة الأولى)   | ٥٥        | ١٢        |
| السامري الكويتي (الصيغة الثانية)  | ٥٥        | ٢٠/ب      |
| السامري النجدي (الصيغة الأولى)    | ٥٤        | ٢٠/أ      |
| السامري النجدي (الصيغة الثانية)   | ٦٩        | ٢٦        |
| السامري النجدي (الصيغة الثالثة)   | ١٣٨       | ٨٧        |
| الستة عشر الحلبي                  | ٢١٤       | ١٧٢       |
| الستة عشر المصري (الرواية الأولى) | ٢٣١       | ١٦٧/أ     |



| اسم الإيقاع                                   | رقم الشرح | رقم الوزن |
|-----------------------------------------------|-----------|-----------|
| الستة عشر المصري (الرواية الثانية)            | ٢٣١       | ١٦٧ ب     |
| الستة عشر المصري (الرواية الثالثة)            | ٢٦٣       | ٢٠٨       |
| السريّر الليبي                                | ٦         | ٦         |
| سلسلة المصدر الغرناطي                         | ١٠٢       | ٨٨ أ      |
| السماح الحلبي                                 | ٢٦٧       | ٢١٢       |
| السماح العراقي                                | ٢٦٣       | ١٨١       |
| السماعي الأقصاق (انظر الأقصاق السماعي)        |           |           |
| السماعي الأقصاق الثقيل                        | ٥١        | ١٠        |
| السماعي الثقيل (الرواية الأولى)               | ١٣٩       | ٦٢ ب      |
| السماعي الثقيل (الرواية الثانية)              | ١٣٩       | ٦٢ ج      |
| السماعي الثقيل (الرواية الثالثة)              | ١٣٩       | ٦٢ أ      |
| السماعي الثقيل المزدوج (انظر: السماعي الثقيل) | ١٣٩       | ٦٢ أ      |
| السماعي الدارج                                | ٩٨        | ٨٥ ب      |
| السماعي سربند (الرواية الأولى)                | ٥         | ٣         |
| السماعي سربند (الرواية الثانية)               | ٥         | ٤         |
| السماعي الطائر                                | ١٥        | ٥         |
| السنكين السماعي                               | ٩٤        | ٨٥ ب      |
| الشاملي الليبي                                | ٢١٣       | ١٥٩       |
| الشبيشي الكويتي (الصيغة الأولى)               | ٧٣        | ٢٨ ب      |
| الشبيشي الكويتي (الصيغة الثانية)              | ١٣٢       | ١٠٣       |

| اسم الإيقاع                        | رقم الشرح | رقم الوزن |
|------------------------------------|-----------|-----------|
| الشرق الحجازي                      | ٨٠        | أ/٥٤      |
| الشرقي العراقي                     | ١٢٢       | ب/٥٤      |
| الشرقيين الحجازي (الرواية الأولى)  | ٢٠٧       | ١٥٢       |
| الشرقيين الحجازي (الرواية الثانية) | ٢١٩       | ب/١٦٨     |
| شعبانية العراقي                    | ٥٢        | ١٨        |
| شفة العراقي                        | ١٠٠       | ١٠٢       |
| شكرية السوداني                     | ٨٦        | أ/٤٧      |
| الشنبر التركي (الرواية الأولى)     | ٢٢٧       | ١٥٧       |
| الشنبر التركي (الرواية الثانية)    | ٢٢٧       | ١٦٠       |
| الشنبر الحلبي (الرواية الأولى)     | ٢٥١       | ١٩٨       |
| الشنبر الحلبي (الرواية الثانية)    | ٢٥١       | ب/١٩٣     |
| الشنبر الحلبي (الرواية الثالثة)    | ٢٥١       | ١٩٤       |
| الشنشاني الليبي                    | ٩٠        | ٣٦        |
| صاداية (الرواية الأولى)            | ١٧٠       | أ/١٣٦     |
| صاداية (الرواية الثانية)           | ١٧٠       | ب/١٣٦     |
| الصنعاني                           | ١٢٠       | ٥٦        |
| صوت خليجي الكويتي                  | ١٣        | ١٢        |
| صوت شامي الكويتي                   | ١٣٤       | ٥٨        |
| صوت عربي الكويتي                   | ١١١       | ٩٤        |
| صوفيان                             | ٣٦        | ب/٢٧      |

| اسم الإيقاع                       | رقم الشرح | رقم الوزن |
|-----------------------------------|-----------|-----------|
| صوفيان الجزائري (الرواية الأولى)  | ١١٣       | ٦٩        |
| صوفيان الجزائري (الرواية الثانية) | ٢٤٥       | ١٨٨       |
| الطائر                            | ١         | ١         |
| الطبل الليبي                      | ٣٩        | أ/٢٢      |
| الطبيلة الليبي                    | ٤١        | ب/٢٢      |
| طرّة (الرواية الأولى)             | ٢٤٦       | أ/١٩٦     |
| طرّة (الرواية الثانية)            | ٢٤٦       | ب/١٩٦     |
| طوق المصدّر التونسي               | ١٠٣       | ب/٨٨      |
| الظرافات                          | ١٦٠       | ٧٨        |
| العثماني الليبي (الصيغة الأولى)   | ٢١        | أ/٢٠      |
| العثماني الليبي (الصيغة الثانية)  | ٩٩        | ب/٨٥      |
| العرضة الكويتي (الصيغة الأولى)    | ١٤        | ١٢        |
| العرضة الكويتي (الصيغة الثانية)   | ١٤        | أ/١٤      |
| العروسي الليبي (الصيغة الأولى)    | ٤٣        | ٢٩        |
| العروسي الليبي (الصيغة الثانية)   | ٧٨        | ٦٤        |
| عليلاوي العراقي                   | ١٤٢       | أ/٦١      |
| العموري الليبي                    | ١٢٧       | ١١١       |
| العويص                            | ١٤٧       | ٧٦        |
| فاختة أو الفاخت (الرواية الأولى)  | ٢٠٠       | ١٤٢       |
| فاختة أو الفاخت (الرواية الثانية) | ٢٣٩       | ١٤٣       |

| اسم الإيقاع                            | رقم الشرح | رقم الوزن |
|----------------------------------------|-----------|-----------|
| فاختة أو الفاخت (الرواية الثالثة)      | ٢٣٩       | ١٨٣       |
| فاختة أو الفاخت (الرواية الرابعة)      | ٢٣٩       | ١٨٥/ب     |
| الفارسية الليبي                        | ٢٤        | ١٤/ب      |
| الفالس (انظر: الأعرج الثلاثي)          |           |           |
| فتح                                    | ٢٧٥       | ٢٢١       |
| فجري مخالف القطري                      | ٩٧        | ٨٥/ب      |
| فرع تركي                               | ٢٣٤       | ١٧١       |
| فرنكجين                                | ٢٢٦       | ١٥٥       |
| الفراني الصغير الليبي                  | ١١        | ٩         |
| الفراني الكبير الليبي (الصيغة الأولى)  | ١٢٤       | ٦٤        |
| الفراني الكبير الليبي (الصيغة الثانية) | ١٢٤       | ٣٥        |
| فكرة                                   | ١٨٩       | ١٢٧       |
| فكرتي                                  | ١٩٠       | ١١٤       |
| فن بحري الكويتي                        | ١٣٥       | ٥٩        |
| فن حساوي الكويتي                       | ٦٣        | ٣٢/       |
| فن نجد الكويتي                         | ٩٥        | ٨٥/ب      |
| القائم ونصف المغربي (الرواية الأولى)   | ١٧١       | ١٢٩       |
| القائم ونصف المغربي (الرواية الثانية)  | ١٧١       | ١١٦       |
| قتاقوفتي                               | ١١٦       | ٣٩        |
| القدام المغربي (الصيغة الأولى)         | ١٠٦       | ٩١        |



| اسم الإيقاع                       | رقم الشرح | رقم الوزن |
|-----------------------------------|-----------|-----------|
| القدّام المغربي (الصيغة الثانية)  | ١٠٦       | أ/٨٥      |
| القنطرة المغربي                   | ١٠٧       | ب/٩٢      |
| لعّبوني القطري                    | ١١٠       | ٤٨        |
| لمسة الحبيب الكويتي               | ٢٢١       | ١٧٨       |
| لنك فاخّنة (الرواية الأولى)       | ١٤٦       | ٦٣        |
| لنك فاخّنة (الرواية الثانية)      | ١٤٦       | ٨٢        |
| المتلث العراقي (الرواية الأولى)   | ٧٤        | ٣٠        |
| المتلث العراقي (الرواية الثانية)  | ١٣٣       | ٦٥        |
| المتلوث الحجازي                   | ٣٢        | ب/٢٧      |
| المحجّر التركي                    | ١٢٨       | ١٠١       |
| المحجّر دولاب مقلوب               | ١٩٦       | ١٢٤       |
| المحجّر المصدّر (الرواية الأولى)  | ١٦٩       | ٧٥        |
| المحجّر المصدّر (الرواية الثانية) | ٢٣٠       | ١٦٤       |
| المحجّر المصدّر (الرواية الثالثة) | ٢٣٠       | ١٦٥       |
| المحجّر المصري (الرواية الأولى)   | ١٦٢       | ٧٣        |
| المحجّر المصري (الرواية الثانية)  | ١٦٢       | ٧٤        |
| المحجّر المصري (الرواية الثالثة)  | ٢١١       | ١٦٦       |
| المحجّر المصري (الرواية الرابعة)  | ٢١١       | ١٦٦       |
| المخالف الكويتي                   | ٦١        | ٢١        |
| المخالف القطري                    | ٤٤        | ٢٩        |

| اسم الإيقاع                      | رقم الشرح | رقم الوزن |
|----------------------------------|-----------|-----------|
| المخبوت السوداني                 | ٢٢        | أ/١٤      |
| المخلص الجزائري                  | ١٨        | ٢١        |
| المخلص العراقي                   | ٤٩        | ج/٣١      |
| المخلص المغربي                   | ٢٣        | ب/١٥      |
| المخمّس التركي (الرواية الأولى)  | ٢٣٢       | أ/١٧٣     |
| المخمّس التركي (الرواية الثانية) | ٢٣٢       | ١٧٧       |
| المخمّس العربي                   | ١٢٦       | ٤٥        |
| المخمّس المصري (الرواية الأولى)  | ١٦٦       | ١٠٠       |
| المخمّس المصري (الرواية الثانية) | ٢١٧       | ب/١٧٣     |
| المخولف النجدي (قيد الاستقصاء)   |           |           |
| المدورّ البغدادي                 | ١٥٦       | ٩٠        |
| المدورّ التركي                   | ١٥٣       | ٩٥        |
| المدورّ الحلبي                   | ١٥٤       | ١٠٦       |
| المدورّ الشامي (الرواية الأولى)  | ١٤٠       | ٨٣        |
| المدورّ الشامي (الرواية الثانية) | ١٤٠       | ٨٣        |
| المدورّ الشامي (الرواية الثالثة) | ١٥٥       | ٩٣        |
| المدورّ العربي (الرواية الأولى)  | ٩٢        | ب/٨٥      |
| المدورّ العربي (الرواية الثانية) | ٩٢        | ب/٨٥      |
| المدورّ المصري                   | ١٥١       | ٨٦        |
| المربّع (الرواية الأولى)         | ١٦١       | ١٠٨       |

| اسم الإيقاع                          | رقم الشرح | رقم الوزن |
|--------------------------------------|-----------|-----------|
| المربّع (الرواية الثانية)            | ١٦١       | ١٠٩       |
| المربّع (الرواية الثالثة)            | ١٦١       | ٧٠        |
| المربّع (الرواية الرابعة)            | ٢٠٨       | ١٦١       |
| المربّع الليبي                       | ٥٨        | أ/١٥      |
| المردوم السوداني                     | ٣٤        | ج/٢٧      |
| المرزكاوي الليبي (الصيغة الأولى)     | ٢٨        | ب/٢٤      |
| المرزكاوي الليبي (الصيغة الثانية)    | ٧٦        | ٤٤        |
| المرزكاوي الليبي (الصيغة الثالثة)    | ٧٦        | ٥٥        |
| المرصّع                              | ١٨٢       | ١٣٨       |
| المرصّع الشامي (الرواية الأولى)      | ١٩٩       | ١٣٥       |
| المرصّع الشامي (الرواية الثانية)     | ٢٣٧       | أ/١٨٢     |
| المرصّع الشامي (الرواية الثالثة)     | ٢٣٧       | ب/١٨٢     |
| المزمار النجدي (انظر الزومال النجدي) |           |           |
| المشدّ الغرناطي                      | ٧٢        | أ/٢٤      |
| المصدّر التونسي                      | ١٨٤       | أ/١٤٠     |
| المصدّر الجزائري (الرواية الأولى)    | ٣٥        | ٨         |
| المصدّر الجزائري (الرواية الثانية)   | ٧١        | أ/٢٤      |
| المصدّر الغرناطي                     | ١٨٣       | أ/١٤٠     |
| المصمودي الصغير                      | ٢٥        | أ/٢٤      |
| المصمودي الكبير (الرواية الأولى)     | ٧٠        | أ/٢٤      |

| اسم الإيقاع                       | رقم الشرح | رقم الوزن |
|-----------------------------------|-----------|-----------|
| المصمودي الكبير (الرواية الثانية) | ٧٠        | ٢٥        |
| المصمودي الكبير (الرواية الثالثة) | ٧٠        | ٣٥        |
| نبوي السوداني (الصيغة الأولى)     | ٣٣        | ٢٧/ب      |
| نبوي السوداني (الصيغة الثانية)    | ١٠١       | ٥٣        |
| النجمة الليبي                     | ١١٤       | ٩٦        |
| نصف نيم دور                       | ١٨٠       | ١٤٦       |
| النقرة                            | ٢         | ٢         |
| النقرة السوداني                   | ٣         | ٢         |
| نقش الأربعين                      | ٢٦٩       | ٢١٤       |
| نقش الثمانية عشر                  | ٢٢٥       | ١٥٠       |
| نقش السبعة عشر                    | ٢٣٥       | ١٨٠       |
| نقش الستة عشر                     | ١٩٢       | ١٢٣       |
| نقش الستة والثلاثين               | ٢٦٦       | ٢١٣       |
| نقش المحجر                        | ٢٦٥       | ٢٠٦       |
| نقش الواحد والعشرين               | ٢٤٧       | ١٩٢       |
| نواخت (الرواية الأولى)            | ٦٨        | ٣٤        |
| نواخت (الرواية الثانية)           | ٦٨        | ١٧        |
| نواخت هندي                        | ١٦٥       | ١١٠       |
| نيم ثقيل التركي                   | ٢٦٤       | ٢٠٥       |
| نيم خفيف الحلبي (الرواية الأولى)  | ٢١٨       | ١٦٩/أ     |



| اسم الإيقاع                           | رقم الشرح | رقم الوزن |
|---------------------------------------|-----------|-----------|
| نيم خفيف الحلبي (الرواية الثانية)     | ٢١٨       | ج/١٦٧     |
| نيم دور                               | ٢٤٣       | ١٨٧       |
| نيم روان                              | ١٧٥       | ١٣١       |
| نيم روان التركي                       | ١٧٦       | ١٣٠       |
| نيم هزج                               | ٢١٢       | ١٥٨       |
| نيم هواسي                             | ١٥٠       | ٧٢        |
| نيم ورش الحلبي                        | ١٧٩       | ب/١٤٠     |
| الهجع العراقي                         | ٨         | ٨         |
| الهجين النجدي (قيد الاستقصاء)         |           |           |
| الهزج                                 | ٢٤٩       | ١٩٧       |
| الهزج التركي                          | ٢٥٨       | ١٩٩       |
| الهميس النجدي (قيد الاستقصاء)         |           |           |
| الهيئة العراقي (الصيغة الأولى)        | ٥٧        | ١٣        |
| الهيئة العراقي (الصيغة الثانية)       | ٩١        | ٣٦        |
| الوحدة الكبيرة والمقسومة الكويتي      | ١٣١       | ١٠٥       |
| الوحدة السائرة                        | ٧         | ٨         |
| الوحدة الطويلة العراقي                | ١٢٣       | ٦٤        |
| الوحدة المقسومة العراقي               | ٣٨        | أ/٢٢      |
| الوحدة المكلفة (انظر: الوحدة السائرة) |           |           |
| ورش                                   | ٢٥٤       | ٢٠٠       |

| اسم الإيقاع                   | رقم الشرح | رقم الوزن |
|-------------------------------|-----------|-----------|
| الورشان (أصل الإيقاع)         | ٢٢٠       | ١٧٤       |
| الورشان (نو الرباطين)         | ٢٥٩       | ٢١٠       |
| الورشان التركي                | ٢٠٣       | ١٢١       |
| اليكرك العراقي                | ١٥٢       | ٨٩        |
| يوروك (انظر : الأعرج الثلاثي) |           |           |
| يوروك سماعي                   | ٩٦        | ٨٥/ب      |

## الفصل الثاني

### بُنى الإيقاعات العربية المعاصرة

ونقصد بالإيقاعات العربية المعاصرة كل ما يُمارس ويُطبق في البلدان العربية في عصرنا الراهن من إيقاعات، وإن كان بعضها قد رسخ نتيجة الاحتكاك بالجوار. ويدخل في ذلك ما قلّ في هذه الأيام استعماله، فيكون لهذا الكتاب هدف آخر هو حفظ هذا التراث من الضياع. وقد وضعنا للإيقاعات كلها أرقاماً متسلسلة تنفع في الرجوع إليها انطلاقاً من المعجم الأبجدي لأسماء الإيقاعات.

#### الفئة الأولى - إيقاعات الجملة الواحدة

تتألف إيقاعات هذه الفئة من قسمين: هما: إيقاعات شبه الجملة، وهي على الأغلب جملة ناقصة، وإيقاعات الجملة الكاملة.

#### أ) إيقاعات الجملة الناقصة

وهي إيقاعات قوامها مقطع من جملة، كالسبب الخفيف (لا)، والسبب الثقيل (لِمَ)، والوتد (بلى). ولتقريب هذه الإيقاعات القصيرة من الأذهان وتكوين الوزن الملائم لأشعار ثلاثمها، نوضّح أنه يمكن تكوين جملة كاملة من هذه الإيقاعات على أساس دورين من كل إيقاع، فدوران من إيقاع السبب الخفيف أي (لا لا) يشكلان جملة (فعلن)، ودوران من إيقاع السبب الثقيل أي (لِمَ لِمَ) يشكلان جملة (فعلك) <sup>١</sup>، ودوران من إيقاع الوتد (بلى بلى) يشكلان جملة (مفاعلن).

---

<sup>١</sup> توجد إيقاعات على وزن جملة (فعلك) ولكن تتناوب فيها نقرات لينة مع نقرات قوية فتكون هذه الجملة أصلية كاملة.

## الزمرة الأولى : الثنائيات في جملة ناقصة

### ١ - الطائر

التدوين: (٢) هـ ~

فهو عملياً من نقرة واحدة قوية ساكنة، أي أنه ربع واحد لا ثمنان. ويذكرنا هذا بماخوري ابن زيلة اشتقاقاً من "الماخور" ٢. ومن الواضح أنه يُستعمل في الألحان الصاخبة ولاسيما في ذروة الرقص الشرقي، أو آخر موشح سريع في الوصلة. وباعتبار أن الإيقاع يُضرب متوالياً، يمكن أن يعتبر إيقاعاً موصلاً غير محدد العدد.

فوزنه سبب خفيف: لا

### ٢ - النقرة

ويتألف من نقرتين قويتين.

وتدوينه: (٢) هـ

فوزنه سبب ثقيل: لِمَ

وهناك من يعتبر أن إيقاع النقرة هو الطائر نفسه.

### ٣ - النقرة السوداني

وهو كالنقرة المعروف في المشرق إلا أن نقرته الثانية لينة.

فتدوينه: (٢) هـ ء

فوزنه سبب ثقيل: لِمَ

### ٤ - الجلوة الليبي

وتدوينه: (٢) هـ ء

---

٢ وكان في ذلك على خطأ لأن الماخوري هو خفيف الثقيل الثاني عند العرب القدماء، واسمه مشتق من التمخير، وهو عملية فنية تعدل في بنية الإيقاع من الانسيابية إلى التموج، كما تمخر السفينة العباب، ويقابل التمخير في المصطلحات المعاصرة السنكوب.



فوزنه سبب ثقيل لم

### الزمرة الثانية : الثلاثيات في جملة ناقصة

٥ - سماعي سرّيند (الروايتان الأولى والثانية)

ومنهم من يكتبه (ساره بند)، وله روايتان. ويدون حسب الرواية

الأولى: (٣) ءَ هَ ~

أو: (٣) ءَ هَ

فوزنه : بلى

أي: مفا

أو فَعَلْ

أما الرواية الثانية فتدوينها:

(٣) هَ ~ ءَ

فوزنه ثنائي مبتور: لال

أي: فَعَلْ

وبعضهم يطلق اسم السرّيند على الفالس السريع.

### ب - إيقاعات الجملة الكاملة

الزمرة الأولى - الثنائي في جملة واحدة:

٦ - السرير الليبي

ويتألف من ربعين وتدوينه: (٢) هَ هَ

فوزنه: لا

أي: فَعَلْ

٧ - الوحدة السائرة

ويسمى أيضاً "الوحدة المكلفة" أو "الوحدة البسيطة".

وتدوينه: (٢) هَ هَ

ووزنه: لا لِمَ  
أي: فاعلُ

وبعض الموسيقيين يعتبره مؤلفاً من أربعة وحدات قصار، أي برمز عددي هو (٤)، بحيث تكون الوحدة الثانية سكتة أي : هـ ~ هـ هـ والنتيجة واحدة. غير أن النقرة الساكنة تعادل سيباً، والاثنتين الأخيرتين تعادلان معاً سيباً ثقيلًا، فالمجموع سبيان، ولذلك يفضل أن يأخذ الرمز العددي (٢).

أما الشعر المناسب فيمكن أن يأتي على وزنه تماماً ٣.

#### ٨ - الهجع العراقي

وتدوينه: (٢) هـ هـ هـ

فوزنه: لا لِمَ  
أي: فاعلُ

#### ٩ - الرفاعية العراقي

ويعتبره بعضهم من أربعة أثمان وأرجح اعتباره من ربعين لأن الأثمان ناجمة عن تضعيف، وبهذا ندوته:

(٢) هـ هـ هـ هـ

فوزنه: لِمَ لِمَ  
أي: فَعَلَّكَ

#### ١٠ - الرقص السوداني (الصيغة الأولى)

لإيقاع الرقص السوداني ثلاث صيغ معروفة، والأولى من ربعين، وتدوينها:

(٢) هـ هـ هـ

٣ انظر "الجدائل" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

فالوزن هو: لِمَلا

أي: فَعِلن

انظر الصيغة الثانية تحت رقم ٨٤ أدناه، والثالثة تحت رقم ٨٥.

### ١١ - الفَرَائِي الصغير الليبي

وتدوينه: (٢) هَ ءَ ءَ ءَ

فوزنه: لِمَ لِمَ

أي: فَعَلَك

### الزمرة الثانية - الثلاثي في جملة واحدة:

### ١٢ - الأعرج الثلاثي

وهو الموصّل الثلاثي، ويسمّى أيضاً "يوروك"، ومنهم من يسميه "ساره بند"، وهو الفالس الأوربي بعينه. ويسميه بعض الموسيقيين "سماعي دارج" ٤ وهذا خطأ لأن السماعي الدارج هو وزن سداسي يتضمن في نهايته سكتة كما سنرى ٥. كذلك يسميه بعضهم "أوج" وهذه الكلمة تركية تعني "ثلاثة". ومنهم من يسميه "الأعرج البطيء" تمييزاً له عن الأعرج السريع المسمّى "السماعي الطائر" الذي سنذكره أدناه. وقد سمّوه "أعرج" لأن نقراته تتألف من عدد فردي ٦.

---

٤ اعتبره كذلك جميل بشير، العراق. وقد اعتبر كذلك وزن "سماعي سربند" البطيء.

٥ انظر الإيقاعات المؤلفة من جملتين لاحقاً.

٦ أعتقد أن تسمية هذا الإيقاع بالأعرج هي حديثة نوعاً ما، لأنها تتبع من القول بأن "العرجة" تتمثل بالعدد الفردي للإيقاع. وقد سبق وأشرنا إلى أننا لا نراها تأتي من العدد الفردي وإنما هي تحدث عندما ينتهي الإيقاع بنقرة متحركة ثم يُنتقل إلى بدايته عند إعادة الدور وتكون بدايته بنقرة ساكنة. وقد تحدث في الإيقاع أكثر من عرجة واحدة إذا كانت أكثر من جملة فيه تنتهي بنقرة متحركة وتليها جملة تبدأ بنقرة ساكنة. إن هذا التمييز هو من مزايا تطبيق العروض على الإيقاع. وعلى هذا فإننا نسجّل اعتراضاً على تسمية هذا الإيقاع بالأعرج.

وتدوينه: (٣) ء ء ء

فوزنه: لالا

أي: مفعولن

ويطابق هذا الإيقاع تماماً الشعر الذي يلتزم بالإيقاع الموصّل الثلاثي<sup>٧</sup>، أو يُصار فيه إلى تحويل سبب خفيف أو أكثر إلى ثقيل<sup>٨</sup>.

١٣ - صوت خليجي الكويتي

وبنيته كالأعرج الثلاثي تماماً. وتدوينه:

(٣) ء ء ء

فوزنه: لالا

أي: مفعولن

١٤ - عرضة الكويتي (الصيغتان الأولى والثانية)

وتدوين الصيغة الأولى: (٣) ء ء ء

فالوزن هو: لالا

أي: مفعولن

وأما الصيغة الثانية فقد دوتها بعضهم من ستة أثمان على الشكل

التالي: (٦) ء ء ء ء ء ء

والأصح أن تعتبر من ثلاثة أرباع كالصيغة الأولى.

فباختصار التدوين يصبح: (٣) ء ء ء

والوزن: لِمَ لالا

أي: فَعِلَاتِن

٧ انظر "بنت الجيران" و "مريم" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

٨ انظر "لا تسأل" وكذلك "شroud الغزال" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.



## ١٥ - السماعي الطائر

ومنهم من يسميه "الأعرج" السريع تمييزاً له عن الأعرج البطيء.

وتدوينه: (٣) هَ ءَ ءَ

فوزنه سبب ثقيل وسبب مبتور: لِمَ لَ

أي: فَعَلَ

ومنهم من يسمي هذا الإيقاع "الدارج" وهذا خطأ بالنسبة لبلاد الشام لأن الدارج هو من ستة أثمان. ومنهم كذلك من يسميه "يوروك" وهذا أيضاً خطأ لأن اليوروك، مثل الفالس أو الأعرج الثلاثي، هو من ثلاثة أرباع لا أثمان. ومع ذلك لا أهمية للسرعة بالنسبة للشعر المناسب، فقد يصلح له شعر على وزن (مفعولن) على أساس أن يُغنى بسرعة.

## ١٦ - البجة السوداني (الصيغة الأولى)

وهو من ثلاثة أثمان وتدوينه: (٣) هَ ءَ ءَ

فوزنه سبب ثقيل وسبب مبتور: لِمَ لَ

أي: فَعَلَ

فهو تماماً مثل السماعي الطائر، وإن كانوا في السودان يعتبرونه إيقاعاً حزيناً.

## ١٧ - الدرج التونسي

وتدوينه: (٣) هَ ءَ ءَ

فوزنه سبب ثقيل وسبب مبتور: لِمَ لَ

أي: فَعَلَ

وهو يعادل تماماً السماعي الطائر والبجة السوداني السابق ذكرهما.

## ١٨ - المخلص الجزائري<sup>٩</sup>

وتدوينه: (٣) ه ه ه ه ه

فوزنه: لا لا لِم

أي: مستفعل

وهو إيقاع سريع. وهو من الناحية العروضية يتألف من ثلاثة أسباب ثالثها ثقيل. وجملة "مستفعل" هي جملة بحر الرجز بُتر سببها الأخير. وليس من الصعب قول الشعر على هذا الوزن ١٠.

## ١٩ - خمريّة القطري

وقد دوّنه بعضهم على أساس أنه من ستة أثمان والأصح أنه من ثلاثة أرباع لأن الربع الثالث قد دخل عليه تضعيف.

وبهذا يكون تدوينه: (٣) ه ه ه ه ه

فوزنه: لا لا لِم

أي: مستفعل

وبهذا يتشابه مع المخلص الجزائري، ويبدو أنه هنا أبطأ وإن كنا نعتقد أنهما من سرعة واحدة، وفي التدوين اجتهادات.

## ٢٠ - الانصراف المغربي

وهو بالطبع إيقاع سريع يُستعمل في نهاية النوبة (الوصلة).

وتدوينه: (٣) ه ه ه ه ه

فوزنه: لا لِم لِم

أي: مفتعلك

<sup>٩</sup> انظر أيضاً ميزان الخلاص الجزائري المؤلف من ستة أثمان وبنيته تشبه هذا ولعله هو نفسه ومعنى الاسم يدل على ذلك.

<sup>١٠</sup> انظر "لمن الدعة" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

أو: فاعلتك

وليس من العسير قول الشعر على الوزن تماماً، واللغة العربية تتيح ذلك رغم ورود أربعة أحرف متحركة متوالية ١١. ولكن للشاعر أيضاً أن يطبق طريقة الانزلاق فيبدأ من السبب الثقيل الأخير، وعندها يصبح الوزن (لِمَ لا لِمَ) أي (متفاعل) ١٢.

٢١ - العثماني الليبي (الصيغة الأولى)

لهذا الإيقاع صيغتان وتدوينه حسب الصيغة الأولى:

(٣) هَ ءَ ءَ ءَ ءَ

لَا لِمَ لِمَ

فوزنه:

مفتعلك

أي:

فهو بالضبط مثل ميزان الانصراف المغربي.

انظر الصيغة الثانية تحت رقم ٩٩ أدناه.

٢٢ - المخبوت السوداني

(٣) هَ ءَ ءَ ءَ

وتدوينه:

لِمَ لا

فوزنه:

فَعْلَاتِن

أي:

٢٣ - المخلص المغربي

(٣) هَ ءَ ءَ ءَ

وتدوينه:

لا بلى (ل)

فوزنه:

فاعلاتن

أي:

١١ انظر "الكريم" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

١٢ انظر "الصبور" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

وما بين القوسين يمثل سكتة بمقدار متحرك واحد. والجملة هي جملة بحر الرمل بتر سببها الأخير، ثم جاء المتحرك الأخير على شكل سكتة، وهو يشبه إيقاع الرمل الموسيقي القديم.

وللشاعر أن يملأ فراغ السكتة بحرف متحرك فيستعمل وزن (فاعلات) ١٣، أو أن يستمر في ملء فراغ السكتة على مدى البيت ثم ينفذ السكتة عند نهاية الشطر ونهاية البيت فقط. وبذلك يصبح وزن الشعر إذا قيل على جملتين مثلاً في كل شطر: (فاعلات فاعلات) وهذه تساوي، مع مراعاة السكتة (فاعلتن مفاعلتن ~). وهذا وزن رشيق وهين، طبقه أبو العتاهية عندما قال شعراً على وزن الرمل الموسيقي ١٤.

#### ٢٤ - الفارسية الليبي

وهو موصل ثلاثي دخلت عليه في نقرته الأولى عمليتا تضعيف ثم طي في البداية، ولذلك فهو يبدأ بسكتة.

وتدوينه: (٣) ~ ء ء ء

فوزنه: (ل) مَلالا

أي: (ف) علاتن

الزمرة الثالثة - الرباعي في جملة واحدة:

#### ٢٥ - المصمودي الصغير

وتدوينه المشهور: (٤) ه ه ء ه ء

١٣ انظر "معنى الخلود" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

١٤ قال أبو العتاهية:

للمنون دائرا      ت يدرن صرفها  
من يتقيننا      واحداً فواحداً

بلى بلى لا

فوزنه:

مفاعلاتن

أي:

ومن اللطيف أن نلاحظ أن هذا الإيقاع يعادل بالضبط نصف الإيقاع الذي سماه الأرموي في نهاية العصر العباسي بالثقل الثاني. ونعتقد أنه ممخره. ومن السهولة بمكان قول الشعر على هذا الوزن ١٥.

٢٦- دو يك

وهذه التسمية فارسية وتعني (اثنان - واحد). ولا نرى لهذا المعنى انعكاساً على بنية الإيقاع. وهذا الإيقاع ممخر كالمصمودي الصغير.

وتدوينه: (٤) هـ هـ هـ هـ

فوزنه: بلى بلى لا

أي: مفاعلاتن

فبنيته لا تختلف عن بنية المصمودي الصغير إلا في تغير مواقع النقرات القوية واللينة، وهذا لا أثر له على الشعر المناسب.

٢٧ - البشرف الجزائري

والبشرف كلمة فارسية تعني المقدمة، وهو مقدمة النوبة الجزائرية في العصر الحاضر ١٦.

وتدوينه: (٤) هـ هـ هـ هـ

فوزنه: بلى بلى لا

أي: مفاعلاتن

١٥ انظر "اليأس والسلوى" و"اعتذار" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

١٦ يقول مجدي العقيلي إن النوبة الجزائرية كانت قديماً على تسعة مقاطع لكل منها إيقاعها، وهي الدائرة، ومستخير الصنعة، والتوشية، والمصدّرات، والبطايجيات، والدرج، وتوشية الانصرافات، والانصرافات، والمخلص، ولكنه لم يضع لها تدويناً.



فهو من حيث البنية العروضية كالمصمودي الصغير أو دو يك.

## ٢٨ - المرزكاوي الليبي (الصيغة الأولى)

ويعتبرونه حسب الصيغة الأولى من ربعين إلا أن الأصح اعتباره من أربعة أثمان، وهو مطوي النقرة الأولى، فيبدأ بسكتة.

وتدوينه: (٤) ~ هـ هـ هـ هـ

فوزنه: (ب)لى بلى لا

أي: (م)فاعلاتن

انظر الصيغتين الثانية والثالثة تحت رقم ٧٦ أدناه.

## ٢٩ - الدرج الجزائري (الروايتان الأولى والثانية)

ويدون حسب الرواية الأولى: (٤) هـ هـ هـ هـ

فوزنه: بلى بلى لا

أي: مفاعلاتن

والرواية الثانية هي لصيغة مختلفة تستعمل لمرافقة الغناء، وهي بطيئة من أربعة أرباع.

وتدوينها: (٤) هـ هـ هـ هـ

فوزنها: لا لِمَلا

أي: مفتعلاتن

انظر الرواية الثالثة تحت رقم ٥٦ أدناه.

## ٣٠ - الأسمرى الليبي

وتدوينه: (٤) هـ هـ هـ هـ

ووزنه: لا لِمَلا

أي: مفتعلاتن

### ٣١ - الجبالي الحجازي

ويعتبرونه من ربعين والأصح اعتباره من أربعة أثمان.

وتدوينه: (٤) هَ ءَ ءَ ءَ

ووزنه: لَامَلَا

أي: مفتعلتن

وهو من الناحية الشكلية أسرع من الأسمرى الليبي ولكن في التدوين اجتهادات.

### ٣٢ - المثلوث الحجازي

ويدوتونه من ربعين والأصح اعتباره من أربعة أثمان.

وتدوينه: (٤) هَ ~ ءَ ءَ ءَ

فوزنه: لا(ل)مَ لا

أي: مف(ت)علتن

فهو كالجبالي الحجازي لولا طي النقرة الثانية هنا.

### ٣٣ - نبوي السوداني (الصيغة الأولى)

ويستعمل في الأذكار. وقد دوتّه بعضهم على أساس أنه من ربعين والأصح أنه من أربعة أثمان لعدم وجود الربع فيه.

وعلى هذا فتدوينه: (٤) هَ. ءَ هَ ءَ

ولتوضيح بنيته نعيد تدوينه: (٤) هَ ~ ءَ هَ ءَ

فوزنه: لا(ل)مَ لا

أي: مف(ت)علتن

فبنيته العروضية كالمثلوث الحجازي ويختلف عنه بنقرة قوية مكان لينة. انظر الصيغة الثانية تحت رقم ١٠١ أدناه.

### ٣٤ - المردوم السوداني

وهو معروف في كردفان شرقي السودان. ويعتبره بعض الكتاب من  
ربعين والأصح أربعة أثمان.

وبهذا فتدوينه: (٤) هـ. ء ء

وللتوضيح نعيد التدوين: (٤) هـ ~ ء هـ ~

فوزنه: لا(لـ)م لا(لا)

أي: مف(تـ)علا(تن)

### ٣٥ - المصدر الجزائري (الرواية الأولى)

وتدوينه حسب الرواية الأولى: (٤) هـ ~ ء ء

فوزنه: لا(لا)لا

أي: مف(عو)لاتن

وهو قابل للحث، فإذا حُثَّ أصبح: (٤) هـ ء ء

وأصبح وزنه: لالم

أي: فاعل

وعندها يصبح كوزن إيقاع الوحدة السائرة في المشرق.

### ٣٦ - صوفيان

وهي كلمة ربما كانت عربية لوجودها في المشرق والمغرب كاسم  
لإيقاع مع الاختلاف في البنية وعدد النقرات، ولعلها مشتقة من  
الصوفيّة.

وتدوينه: (٤) هـ ~ ء ء

فوزنه: لا(لـ)م لا

أي: مف(تـ)علا(تن)

وهذا وزن رشيق يسهل قول الشعر عليه ١٧.

### ٣٧- الجنوبي القطري

وتدوينه: (٤) ه ه ه ه ه

فوزنه: ل ل ل ل ل

أي: مفعولاتن

### ٣٨ - الوحدة المقسومة العراقي

وتدوينه: (٤) ه ه ه ه ه

فوزنه: ل ل ل ل ل

أي: مفعولاتن

### ٣٩ - الطبل الليبي

ويعتبرونه من ربعين إلا أن الأصح اعتباره من أربعة أثمان، ولا نعتقد أنه سريع كما يوحى تدوينه.

وتدوينه: (٤) ه ه ه ه ه

وبالاختصار يصبح: (٤) ه ه ه ه ه

فوزنه: ل ل ل ل ل

أي: مفعولاتن

وربما كان من المقصود بشكل التدوين الأصلي أن تكون النقرة اللينة التي تليها سكتة ألين من النقرة اللينة الأخيرة.

### ٤٠ - الحربي الخفيف السوداني

ويدوتونه من ربعين والأصح أنه من أربعة أثمان، ونعتقد أنه سريع.

فتدوينه: (٤) ه ه ه ه ه

فوزنه: لِم لِم

١٧ انظر "التصابي" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

فَعَلَّكَ

أي:

أما إذا اعتُبر بطيئاً فإن وزنه يكون : مفعولاتن.

٤١ - الطويلة الليبي

وتدوينه: (٤) ه ه ه ه ~

فوزنه: لالالا (لا)

أي مفعولاتن (تن)

٤٢ - البطايحي الجزائري (الروايات الثلاث)

وتدوينه حسب الرواية الأولى: (٤) ه ه ه ه ~ ه

فوزنه: لالالا (لـ)م

أي: مفعولاتن (تـ)ك

ويحسن بالشاعر ملء فراغ السكتة بحرف متحرك واحد، وعندها يسهل قول الشعر على هذا الوزن ١٨. كما أن للشاعر أن يطبق طريقة الانزلاق، بادئاً من السبب الثقيل الأخير، وبذلك يصبح الوزن مألوفاً وهو (فعلن فعطن) ١٩.

ويدون حسب الرواية الثانية: (٤) ه ه ه ه ه

فوزنه: لالالا

أي: مفتعلاتن

أما الرواية الثالثة فهي كالثانية، إلا أنها تمثل شكلاً يستعمل خصيصاً لمرافقة الغناء.

وتدوينها: (٤) ه ه ه ه ه

فوزنها: لاليم لاليم

١٨ انظر "مساعدة" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

١٩ انظر "طارقة الليل" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.



أي:

مفتعلاتك

ولكننا نلاحظ أن هذا الشكل هو مكرر (لالم) أي (فاعلُ فاعلُ).

٤٣ - العروسي الليبي (الصيغة الأولى)

وقد اعتبروه من ربعين والأصح اعتباره من أربعة أثمان.

وتدوينه حسب الصيغة الأولى: (٤) هَ ءَ ءَ ءَ ءَ

فوزنه: لالا لِمَلا

أي: مستفعلتن

انظر الصيغة الثانية تحت رقم ٧٨ أدناه.

٤٤ - المخالفي القطري

وهو من أربعة أرباع وتدوينه: (٤) هَ هَ ءَ ءَ ءَ ~

وبالاختصار: (٤) هَ هَ ءَ ءَ

فوزنه: لالا لِمَلا

أي: مستفعلتن

فبنيته العروضية تتماثل مع الصيغة الأولى من إيقاع العروسي

الليبي، ولكنه هنا أبطأ كما تختلف مواقع بعض النقرات القوية واللينة.

٤٥ - الخماري الليبي

وقد اعتبروه من ربعين والأصح اعتباره من أربعة أثمان.

وتدوينه: (٤) هَ ءَ ءَ ءَ ءَ

فوزنه: لالِمَلا

أي: مفتعلتن

٤٦ - الدرج المغربي (الروايتان الأولى والثانية)

لهذا الإيقاع ثلاث روايات، وهو حسب الرواية الأولى من أربعة

أرباع تشكل جملة واحدة، أما حسب الرواية الثانية فهو من ثمانية

أرباع تشكل جملتين. والواقع أن الرواية الأولى هي الصحيحة والثانية خاطئة لأنها عبارة عن تكرار كامل للأربعة الأرباع. والأصل في دور الإيقاع أن يتكرر على التوالي. وتدوينه الحسب الرواية الصحيحة:

(٤) ه ه ه ه ~ ه

وبالاختصار: (٤) ه ه ه ه

فوزنه: لالا بلى ل

أي: مستفعلات

وهذا وزن رشيق سهل قول الشعر عليه رغم انتهائه بمتحرك ٢٠.  
انظر الرواية الثالثة تحت رقم ١١٩ أدناه.

٤٧ - تملكيت الليبي

ويدونونه على أساس أنه من ربعين والأصح أنه من أربعة أثمان.

وتدوينه: (٤) ه ه ه ه ~

فوزنه: لالابلا(ل)

أي: مستفعلا(ت)

ويلاحظ أن بنيته العروضية تشبه الدرج المغربي، وإن كان ذوون على أساس أنه أسرع.

٤٨ - الدحوة العراقي

وتدوينه: (٤) ه ه ه ه ~

فوزنه: لالا بلا(ل)

أي: مستفعلا(ت)

---

٢٠ انظر "الكادح يعود إلى البيت" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

## ٤٩ - المخلص العراقي

ويعتبرونه من ربعين اختصاراً والأصح اعتباره من أربعة أثمان لأنه يتضمن أنصاف الأثمان.

وعلى هذا فتدوينه: (٤) هـ ~ ع ~ ع ~ ع

فوزنه: لا(لا) بلال

أي: مس(تف)علات

الزمرة الرابعة - الخماسي في جملة واحدة:

## ٥٠ - أقصاق تركي

وأقصاق تعني (الناقص). ومنهم من يضيف على اسمه كلمة (أغر)، وبعضهم يسميه الأعرج التركي، كما يطلق عليه أيضاً اسم "ثريا". ويسميه الأتراك "ترك أقصاغي".

وتدوينه: (٥) هـ ~ ع ~ ع ~ ع

وبالاختصار: (٥) هـ ع ع

فوزنه: لالال

أي: مفعول

وليس من الصعب قول الشعر على هذا الوزن مع التقيد به ٢١. وهنا نلاحظ أمراً لطيفاً: فإن جمع كل إيقاعين متواليين على حدة يتيح لنا ترتيب بيت ذي شطرين على وزن:

مستفعلن فعْلُ      مستفعلن فعْلُ

وهكذا نقترّب من منطق الشعر العربي ٢٢.

---

٢١ انظر "عاشق" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

٢٢ انظر "الغشاش" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

## ٥١ - السماعي الأقصاق الثقيل

وتدوينه: (٥) هـ ~ ع ~ ع ~

وبالحثّ يصبح: (٥) هـ ع ع

فوزنه لا بلى

أي: فاعلن

## ٥٢ - شعبانية العراقي

وتدوينه: (٥) هـ ع ع ع

فوزنه: لا لِمَ لَ

أي: مفتعلن

وهي جملة تتألف من سبب خفيف وفاصلة بتر ساكنها الأخير. وليس من العسير قول الشعر على هذا الوزن ٢٣.

## الزمرة الخامسة - السداسي في جملة واحدة:

## ٥٣ - الدارج

ويجب عدم الخلط بين هذا الإيقاع وبين السماعي الدارج الذي سنبحثه لاحقاً مع الإيقاعات ذات الجملتين. وهذا الإيقاع يعتبرونه من ستة أثمان وقد يستحسن أن يعتبر من ثلاثة أرباع.

وتدوينه: (٦) هـ ع ع ع

فوزنه: لا لِمَ لا

أي: مفتعلن

وتتطبق عليه جملة بحر الرجز مطويةً وجوباً ٢٤.

---

٢٣ انظر "الخوآف" وكذلك "قال الإمام" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

٢٤ انظر "بنت الفقراء" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

#### ٥٤ - السامري النجدي (الصيغة الأولى)

وتدوينه حسب الصيغة الأولى: (٦) هَ ءَ ءَ ءَ ءَ

فوزنه: لالِمَ لِمَ

أي: مفتعلك

انظر الصيغة الثانية تحت رقم ٦٩ أدناه، والثالثة تحت رقم ١٣٨.

#### ٥٥ - السامري الكويتي (الصيغتان الأولى والثانية)

وتدوينه حسب الصيغة الأولى: (٦) هَ ءَ ~ ءَ

وبالاختصار: (٣) هَ هَ ءَ

فوزنه: لالالا

أي: مفعولن

وقد دوتوه سداسياً لا ثلاثياً بسبب صيغته الثانية التي لها شكل معقد هو من الإيقاعات النادرة التي تتضمن الثلاثية، وهي ثلاث نقرات في زمن نقرتين.

ولتدوين الصيغة الثانية حسب طريقتنا العربية للتدوين نضع الثلاث النقرات المعنية ضمن قوسين ونكتب قبل القوس عدد ٢.

وبهذا يكون تدوينه: (٦) هَ ءَ ٢ [ هَ ءَ ءَ ] ~

أما الوزن فيجب أن يقابل الثلاثية بما يعادل نقرتين فقط، وبذلك يكون

الوزن: لالِ-[لِ-مَ-لِ]-(مَ)

أي: فاعلُك

ويصح أيضاً وزنه على مفتعلك. ويُنْتَبَه إلى أن ضارب الإيقاع إذا

حفظ الجملة العروضية فإنه يلفظها هكذا:

فاعِ [ لَ هَ تَ ] (ك)

أما الشاعر فليس عليه أن يتقيد بهذا.



## ٥٦- الدرج الجزائري (الرواية الثالثة)

انظر الروايتين الأولى والثانية تحت رقم ٢٩ أعلاه.

وتدوينه حسب الرواية الثالثة : (٦) هـ هـ ~ هـ هـ ~

وبالاختصار: (٦) هـ هـ هـ

فوزنه: بلى بلى

أي: مفاعلن

وتتطبق عليه جملة بحر الرجز مخبونة وجوباً ٢٥.

## ٥٧ - الهيوّة العراقي (الصيغة الأولى)

وتدوين الصيغة الأولى: (٦) هـ هـ هـ

فوزنه: بلى بلى

أي: مفاعلن

انظر الصيغة الثانية تحت رقم ٩١ أدناه.

## ٥٨ - المربع الليبي

ويختلف تماماً عن إيقاع المربع المشهور. فهو هنا من ستة أثمان

وتدوينه: (٦) هـ هـ ~ هـ هـ ~ هـ

وفي الواقع يمكن أن يعتبر من ثلاثة أرباع.

فبالاختصار يصبح: (٦) هـ هـ هـ

فوزنه: لابلال

أي: فاعلات

## ٥٩ - الخلاص الجزائري (العزف)

لميزان الخلاص الجزائري شكلان أحدهما لمصاحبة عزف الموسيقى

والثاني لمصاحبة الغناء. وتدوين الإيقاع المخصص للعزف:

٢٥ انظر "القبلة المسروقة" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

(٦) ه ه ه ه

لابلى ل

فوزنه:

فاعلات

أي:

وهم يعتبرونه من ستة أثمان في حين أنه يمكن أن يُعتبر من ثلاثة أرباع. فهو يعادل تماماً ميزان المربع الليبي.

٦٠ - الخلاص الجزائري (للغناء)

والشكل الثاني المخصص لمصاحبة الغناء يدون كما يلي:

(٦) ه ه ه ه

لالالم

فوزنه:

مستفعل

أي:

وهم يعتبرونه من ستة أثمان في حين أنه يمكن أن يُعتبر من ثلاثة أرباع.

٦١ - المخالف الكويتي

وهو من ستة أثمان وتدوينه: (٦) ه ~ ه ~ ه ه

وبالاختصار: يصبح: (٦) ه ه ه ه

لالالم

فالوزن:

مستفعل

أي:

ولكن يُبدأ به عادة من النقرة القوية الأخيرة، فتُسمع جملة مفاعيل.

٦٢ - التختيم الحجازي

وهو من ستة أثمان وتدوينه: (٦) ه ه ه ه

بلى لال

فوزنه:

مفاعيل

أي:

### ٦٣ - فن حساوي الكويتي

وتدوينه: (٦) ه ه ~ ع ~ ~

وبالحثّ يصبح: (٦) ه ه ع ~

فنواة وزنه: بلى لا (ل)

أي: مفاعيل (ل)

وهو يماثل الماخوري القديم، ويُنقر بطيئاً.

### ٦٤ - البجة السوداني (الصيغة الثانية)

وهو من ستة أرباع وإن كان بعضهم قد دوتّه من ثلاثة أرباع.

وتدوينه: (٦) ه ع ع ع ع ع

فوزنه: لالم لم

أي: مفتعلك

انظر الصيغة الأولى تحت رقم ١٦ أعلاه.

### ٦٥ - الدلوكة السوداني

وهو من منطقة الجعلين في السودان، وقد دُوّن على أساس أنه من ثلاثة أرباع والأصح ثلاثة أثمان. وهذا الإيقاع هو من الإيقاعات النادرة التي تُستعمل فيها الثلاثية، وهي ثلاث نقرات في موقعي نقرتين. وقد وردت الثلاثية في الإيقاع مرتين متتاليتين<sup>٢٦</sup>، وفي التدوين حسب طريقتنا نضع الثلاث النقرات ضمن قوسين يسبقهما عدد ٢ للدلالة على الزمان الكلي للنقرات الثلاث. وبهذا يكون تدوين الإيقاع:

(٦) ه [٢ ع ع ع ع] [٢ ع ع ع ع]

---

<sup>٢٦</sup> أي أنه كان من الممكن اعتبار الجميع سداسية واحدة، والموسيقيون يعرفون هذا. ولكننا لا نريد أن تتوسع في التعقيد على القارئ.

أما وزن الثلاثية، فهو يعادل سيباً ثقيلاً واحداً، في حين أن النقرة الأولى وزمانها ربع الزمان القياسي تعادل سيباً خفيفاً. وبذلك يكون الوزن:

لا لِمَ لِمَ

والجملة هي: **مفتَعِلُكَ**

فهذا وزن الشعر الملائم، ولكن يجب الانتباه إلى أن على ضارب الإيقاع أن ينقر ثلاث نقرات في موقع كل نقرتين متحركتين، فيحفظ التفعيلة كما يلي:

(مف) (تا ها عي) (لو هو كا)

فهي ثلاثة أجزاء أزمنتها متساوية، كل جزء منها داخل قوسين.

الزمرة السادسة - السُّباعي في جملة واحدة:

٦٦ - الاستبدا الحجازي

وهو من سبعة أثمان، وتدوينه: (٧) هَ ءَ ءَ ءَ

فوزنه: بلى لا لا

أي: مفاعيلن

٦٧ - دور هندي (الرواية الأولى)

وتدوينه حسب الرواية الأولى: (٧) هَ ~ ءَ هَ ءَ

وباختصار التدوين يصبح: (٧) هَ ءَ هَ ءَ

فوزنه: لا بلى لا

أي: فاعلاتن

انظر الرواية الثانية تحت رقم ١١٢ أدناه.

٦٨ - نواخت (الروايتان الأولى والثانية)

ويدون حسب الرواية الأولى: (٧) هَ ءَ ~ ءَ ءَ هَ ~

وبحث الإيقاع: (٧) هَ ءَ هَ ءَ هَ

فوزنه: بلى لِمَلَا

أي: مفاعلتن

أما حسب الرواية الثانية فتدوينه: (٧) هـ ~ هـ ~ هـ ~ هـ

وبحث الإيقاع: (٧) هـ هـ هـ هـ

فهو على وزن: لا بلى لِمَ

أي: فاعلاتك

ولغتنا العربية تسمح بقول الشعر على هذه الجملة ٢٧.

ومن الجدير بالذكر أن هذا الإيقاع إذا بُدئ به من السبب الثقيل في

آخره أصبح وزنه على متفاعلتن، وبهذا يسهل قول الشعر الملائم .

ويجب أن ننتبه إلى أن هذا الإيقاع، حسب الرواية الثانية، عندما يُضم

في سياق إيقاع مركّب كإيقاع نقش السبعة عشر، لا يمكن مضاعفة

سرعته بسبب الصعوبة الناجمة عن سرعة الإيقاعات الأخرى

المجموعة معه، فعندها قد نُضطر لإبقاء سرعته على حالها ويظل وزنه

لا(لا) لا(لا) لا(لا)، وهذه الصورة تجعله مؤلفاً من ثلاث جمل إيقاع

موصّل هي لا(لا) لا(لا) لا(لا) لا(لا).

٦٩ - السامري النجدي (الصيغة الثانية)

مرت معنا الصيغة الأولى تحت رقم ٥٤ أعلاه.

وتدوين الصيغة الثانية: (٧) هـ هـ هـ هـ

فوزنها: لا لِمَلَال

أي: مفتعلات

انظر الصيغة الثالثة تحت رقم ١٣٨ أدناه.

٢٧ انظر "الأحقق" و"الجامل" و"التكم" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.



## الزمرة السابعة - الثماني في جملة واحدة:

### ٧٠ - المصمودي الكبير

وله ثلاث روايات، منها روايتان متشابهتان فلا تختلفان إلا في آخر وحدة في الإيقاع ، فهي سكتة حسب الرواية الأولى، ونقرة لينة حسب الرواية الثانية، وهي عملية التضعيف.

وتدوينه حسب الرواية الأولى: (٨) هـ ~ هـ ~ هـ ~ هـ ~

وبالحث يُصبح : (٨) هـ هـ هـ هـ هـ

فوزنه: بلى بلى لا

أي: مفاعلاتن

وبهذا يصبح كالمصمودي الصغير (رقم ٢٥ أعلاه).

وتدوينه حسب الرواية الثانية: (٨) هـ ~ هـ ~ هـ ~ هـ ~

وبالحث يصبح: (٨) هـ هـ هـ هـ هـ

فوزنه: بلى بلى لم

أي: مفاعلاتك

ولا يصعب قول الشعر على وزنه فلغتنا العربية تتيح ذلك ٢٨.

وتدوينه حسب الرواية الثالثة: (٨) هـ ~ هـ ~ هـ ~ هـ ~

وبالحث يصبح: (٨) هـ هـ هـ هـ هـ

فوزنه: بلى لا بلى

أي: مفاعيلتن

وقد وردت هذه الجملة عند ابن سينا، وإذا شئت فاعتبر الوزن من

جملتين قصيرتين: فعولن فعَلْ

---

٢٨ انظر "دعه يتدل" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

## ٧١ - المصدر الجزائري (الرواية الثانية)

مرت معنا الرواية الأولى تحت رقم ٣٥ أعلاه.

ويعتبرونه حسب الرواية الثانية من ثمانية أثمان، ولكنه يمكن أن يعتبر من أربعة أرباع، لأن بنيته تساوي المصمودي الصغير رغم اختلاف النقرات القوية واللينة.

فتدوينه: (٨) ءَ ءَ ءَ ~ ءَ ~ ءَ ~

وبالاختصار يصبح: (٨) ءَ ءَ ءَ ءَ ءَ

فوزنه: بلى بلى لا

أي: مفاعلاتن

## ٧٢ - المشدّ الغرناطي:

وتدوينه: (٨) هَ ءَ ~ ءَ ءَ ~ ءَ ~

وبالحث يصبح: (٨) هَ ءَ ءَ ءَ ءَ

فوزنه: بلى بلى لا

أي: مفاعلاتن

## ٧٣ - الشبيشي الكويتي (الصيغة الأولى)

وتدوين الصيغة الأولى: (٨) هَ ~ ءَ ءَ هَ ~ ءَ ~

وبالحث يصبح: (٨) هَ ءَ ءَ هَ ~ ءَ

ووزنه: لالم لا (لـ)م

أي: مفتعلا (تـ)ك

انظر الصيغة الثانية تحت رقم ١٣٢ أدناه.

## ٧٤ - المثلث العراقي (الرواية الأولى) ٢٩

وتدوينه: (٨) هَ ~ هَ ~ هَ ءَ ءَ

٢٩ انظر أيضاً "الجوي العراقي" رقم ١٢١ أدناه، فبعضهم يسمونه المثلث.

وبالاختصار:

(٨) ه ~ ه ه ه ه

فوزنه:

لا ( لا ) لِمَ لِمَ

أي:

مسـ (تفـ) عِلْتُكَ

فإذا ملئ فراغ السكته، أصبح من السهل قول الشعر عليه ٣٠.  
ولكن للتخفيف على الشاعر يمكن أن يجعل السبب الثقيل الأخير  
خفيفاً، فيقول شعره على وزن (مستفعلتن) ٣١.  
وقد يود الشاعر أن يستبدل بالسبب الثقيل الأول سبباً خفيفاً فيجعل  
الإيقاع على وزن (مفعولا تـك) ويبقى هذا الوزن ملائماً للإيقاع ٣٢.  
انظر الرواية الثانية تحت رقم ١٣٣ أدناه.

---

٣٠ انظر "نصائح" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

٣١ انظر "متجاهل" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

٣٢ انظر "الشقي" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

## الفئة الثانية - الإيقاعات ذات الجملتين

### الزمرة الأولى - الإيقاعات الرباعية في جملتين:

٧٥ - البجة السوداني (الصيغة الثالثة)

مرت معنا الصيغة الأولى لهذا الإيقاع تحت رقم ١٦ والثانية تحت رقم ٦٤ أعلاه. أما الصيغة الثالثة فهي معروفة في شرق السودان، ويدونونها من ربعين والأصح أنها من أربعة أثمان.

فتدوينها: (٤) هَ هَ هَ هَ

ووزنها: لِمَلا لا

أي: فَعِلن فَعِلن

٧٦ - المرزكاوي الليبي (الصيغتان الثانية والثالثة)

مرت معنا الصيغة الأولى تحت رقم ٢٨ أعلاه. والصيغتان الثانية والثالثة يعتبرونهما من ربعين والأصح أنه يجب أن يدون في الصيغتين، كما في الصيغة الأولى، على أساس أربعة أثمان.

فتدوينه حسب الصيغة الثانية: (٤) هَ هَ هَ هَ

ووزنه: لِمَلا لا

أي: فَعِلن فَعِلن

وتدوينه حسب الصيغة الثالثة: (٤) هَ هَ هَ هَ

ويلاحظ انه يبدأ بسكتة في زمن نقرتين.

فوزنه: (لا) لِمَ لِمَ

أي: (فا) عِلْ فاعِلْ

فالشعر المناسب يحسن أن يأتي على أساس الانزلاق، فيصبح الوزن متفاعلاً (تن).

## ٧٧ - البرول الليبي

ويعتبرونه من ربعين والأصح اعتباره من أربعة أثمان.

وتدوينه: (٤) هَ ءَ ءَ ءَ ءَ ءَ

فوزنه: لَإِمَ لِمَ لِمَ

أي: فاعِلُ فَعَلَكْ

## ٧٨ - العروسي الليبي (الصيغة الثانية)

مرت معنا الصيغة الأولى تحت رقم ٤٣ أعلاه.

أما الصيغة الثانية فتدوينها: (٤) هَ ءَ ءَ هَ ءَ ءَ

فالوزن هو: بَلَالِ لِمَلَا

أي: فَعُولُ فَعِلُنْ

## ٧٩ - الحجاوي الليبي

وتدوينه: (٤) هَ ءَ هَ ءَ ءَ ءَ

فوزنه: لِمَ لِمَ لا لا

أي: فَعَلْ فَعُولُنْ

## ٨٠ - الشرق الحجازي

وتدوينه: (٤) هَ ءَ ءَ هَ ءَ هَ

فوزنه: لَإِمَ لِمَلَا

أي: فاعِلُ فَعِلُنْ

## الزمرة الثانية - الإيقاعات الخماسية بجملتين:

## ٨١ - الانصراف الجزائري (الروايتان الأولى والثانية)

وهو حسب الرواية الأولى من خمسة أثمان.

وتدوينه: (٥) هَ ءَ هَ ءَ هَ ءَ

فوزنه: لا لا (بَ) لَال



أي: **فعلن فا(ع)لات**

ولقول الشعر على هذا يحسن ملء فراغ السكتة بحرف متحرك ١.  
أما حسب الرواية الثانية فهو من خمسة أرباع، وتختلف بنيته عنها  
في الرواية الأولى.

وتدوينه حسب الرواية الثانية: (٥) هَ هَ هَ هَ هَ هَ

فوزنه: بلى لا بلى لا

أي: **فعولن فعولن**

وهاتان الجملتان ليستا جملة مكررة لوجود نقرة لينة ضمن أولاهما.

٨٢ - أقصاق تركي معدّل (الروايات الثلاث)

وله ثلاث روايات لا تختلف عن بعضها كثيراً، فالنقرة الرابعة هي  
قوية حسب الرواية الأولى ولينة حسب الرواية الثانية وسكوت حسب  
الرواية الثالثة، وهذا لا يؤثر على الوزن العروضي.

فتدوينه: (٥) هَ هَ هَ هَ هَ هَ

أو: (٥) هَ هَ هَ هَ هَ هَ

أو: (٥) هَ هَ هَ هَ هَ هَ

فالوزن هو: لالا لا لِم

أي: **مفعولن فاعِلْ**

أو بتغير طفيف: **مفعولن (فا)علْ**

وليس من العسير قول الشعر على هذا الوزن تماماً ٢. ولكن للشاعر  
أن يجعل مكان السبب الثقيل الأخير سبباً خفيفاً، فيتحول الوزن إلى  
(مفعولن فعْلن) ٣.

١ انظر "الحزين" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

٢ انظر "الحب الميت" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

### ٨٣ - الربايي الليبي

وتدوينه: (٥) ه ه ه ه ه

فوزنه: لا لا لا لا لا

أي: فعلن مفعولن

فهو الموصّل الخماسي بدون أي تعديل.

### ٨٤ - الرقص السوداني (الصيغة الثانية)

مرت معنا الصيغة الأولى تحت رقم ١٠ أعلاه.

ويدوّن حسب الصيغة الثانية: (٥) ه ه ه ه ه

فوزنه: لا لا لا لا لا

أي: فعلن مفعولن

### ٨٥ - الرقص السوداني (الصيغة الثالثة)

وتدوينه حسب هذه الصيغة: (٥) ه ه ه ه ه ~

فوزنه: لا لا لا لا (لا)

أي: فعلن مفعولن

### ٨٦ - شكرية السوداني

وتدوينه: (٥) ه ه ه ه ه ه ه

فوزنه: لملا لا لا لا

أي: فعلن مفعولن

### ٨٧ - أزداد الليبي

وهو يبدأ بسكتة، وتدوينه: (٥) ه ه ه ه ه ه ه

فوزنه: (لا)ملا لا لا لا

أي: (ف)علن مفعولن

فالشعر الملائم يجب أن يأتي على أساس انزلاق السكّنة إلى آخر الإيقاع لتكون بداية الدور التالي، أو على أساس ملء فراغها.

## ٨٨ - التدرّج اللبّي

وهو من خمسة أرباع وتدوينه: (٥) هـ ء ع هـ ع

فوزنه: لِمَ لِمَ لا لا

أي:      فَعَلَّكَ      مفعولن

### الزمرة الثالثة - الإيقاعات السداسية بجملتين

## ٨٩ - الحسنة

وتقع الحسكة (الحَسِجَة) في الشمال الشرقي من سورية، غير بعيدة من حدود سورية مع كل من العراق وتركيا. ولهذا الإيقاع روايتان تختلفان عن بعضهما اختلافاً بسيطاً هو في السرعة فقط، فهو يدوّن إما على ستة أرباع أو ستة أثمان، ولكن ببُنية واحدة. وتدوينه:

$\bar{c} \quad \bar{c} \quad \bar{o} \quad \bar{c} \quad \bar{o} \quad \bar{o}$  ("6")

فوزنه: فَعَلَ فَعَلَ

وعندما يعتبر من ستة أرباع يدون:

C C D C D D (7)

فوزنه:      ۷۷۷      ۷۷۷

**أي: مفعولن مفعولن**

فهو إيقاع موصل ويسهل قول الشعر عليه ٤.

## ٩٠ - الشنشاني الليبي

وهو موصل سداسي ويشبه ميزان الحسكة، فتدوينه:

$\bar{c} \bar{c} \bar{c} \quad \bar{c} \bar{c} \bar{o} \quad (7)$

٤ انظر "بنت الجيران" و"مريم" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

فوزنه: لِمَ لِمَ لِمَ  
أي: فَعَلَ فَعَلَ

## ٩١ - الهيوة العراقي (الصيغة الثانية)

وتدوينه: (٦) ٥ ٥ ٥ ٤ ٤ ٤

فوزنه: لِمَ لِمَ لِمَ  
أي: فَعَلَ فَعَلَ

٩٢ - المدور العربي (الروايتان الأولى والثانية)

وتدوينه حسب الرواية الأولى: (٦) ٤٥٤ ٥٥ ~

فوزنه:                       $\gamma\gamma$      $\gamma\gamma(\gamma)$

أي: مفعولن مفعولن (لن)

وتدوينه حيث الرواية الثانية: (٦) ٥٤٥ ٥٤٤ ~

واختلاف الروايتين ضئيل. ويمكن استبدال السكّة في آخر الإيقاع  
بذيل (فَعْلانْ). وبهذا يمكن التلوين في قول الشعر المناسب<sup>٥</sup>.

٩٣ - البسيط المغربي (الصيغة الأولى)

الصيغة الأولى هي من ستة أرباع ويُنفذ بثلاث آلات إيقاعية معاً على أساس توزيع الأدوار وتوافق الأصوات. وفي ما يلي التدوين بالنسبة لكل آلة، لتوضيح حصيلة الصوت لمسموع:

الآلة الأولى: (٦) ~ ~ ~ ~ ~

الآلة الثانية: (٦) ٥ ٥ ~ ~ ~ ~

الآلة الثالثة: (٦) ~ ~ ~ ~ ~

الصوت المسموع: ٥ ٤ ٥ ٤ ٥ ~

فوزنه:  $\gamma \gamma \gamma \gamma \gamma$  (5)

٥ انظر "الأعزب" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

أي: مفعولن مفعولن(لن)

انظر الصيغة الثانية تحت رقم ١٨٥ أدناه.

#### ٩٤ - السنكين السماعي

ومعنى سنكين "المتباعد" والمقصود هنا هو إطالة مدة وحداته، فهو السماعي الممدود. ولذلك فهو يختلف عن يوروك سماعي "السماعي السريع" الذي سيأتي أدناه، بالسرعة فقط، ويمائله في البنية. ولهذا الإيقاع روايتان لا تختلف إحداها عن الأخرى إلا في نقرة واحدة، فهي هنا لينة وهناك قوية.

وتدوينه حسب الرواية الأولى: (٦) ٤٤٥ ٤٤٥ ~

وحسب الرواية الثانية: (٦) ٤٥٥ ٤٥٥ ~

فوزنه: لالا لا لا(لا)

أي: مفعولن مفعولن(لن)

#### ٩٥ - فن نجدى الكويتي

وتدوينه: (٦) ٥٥٥ ٤٤٥ ~

فوزنه: لالا لا لا(لا)

أي: مفعولن مفعولن(لن)

#### ٩٦ - يوروك سماعي

وكلمة يوروك تعني السريع. وبعضهم يسميه الأكرك. ومنهم من يعتبر أنه "السماعي الدارج" نفسه، وهذا خطأ لأن السماعي الدارج الذي سنبحثه تالياً يختلف بعض الشيء عنه.

وتدوينه: (٦) ٥٤٤ ٥٤٤ ~

فوزنه: لالا لا لا(لا)

أي: مفعولن مفعولن(لن)



فهذا الإيقاع ينطبق في بنيته تماماً على الإيقاع السابق أي سنكين سماعي حيث لا يختلف معه إلا في السرعة، وسرعة اليوروك سماعي ضعف سرعة سنكين سماعي، وهذا لا يؤثر على بنية الشعر الموافقة له. وفي العراق يضربونه بطيئاً، فيصبح مثل السنكين السماعي تماماً.

أما إذا أردنا حثّه بحيث يقابل كل نقرة متحركة حرف واحد تتجلى نواته كجملة واحدة وكان وزنه: لِمَ لِمَ لا

٩٧ - فجري مخالف القطري

وتدوينه: (٦) ٥ ٤ ٣ ٢ ١

أي: مفعولن مفعولن (لن)

أي: مفعولن مفعولن (لن)

٩٩ - العثماني الليبي (الصيغة الثانية)

وتدوينه حسب الصيغة الثانية: (٦) هـ ع ع ع ع ع ~

مفعولن مفعولن (ن) فوزنه:

## ۱۰۰- شفته العراقي

والشفقة معناها "الجفت" أي ذو الطلقات المزدوجة، والمقصود هو الثلاثة الأسباب الثقال التي تُنقر نقراتها كالرشاش بنقرات مزدوجة.

**وتدوينه:** (٦) د د د د د د د

فوزنه: لا لا لا لِمَ لِمَ لِمَ

ويساوي: مفعولا تَك فَعَلَكَ

وقد يكون من غير السهل دائماً نظم شعر يتضمن ستة متحركات متوالية، ولكنه ليس بالمستحيل على لغتنا ٦.

### ١٠١ - نبوي السوداني (الصيغة الثانية)

وردت معنا الصيغة الأولى تحت رقم ٣٣ أعلاه. وهو بالصيغة الثانية  
إيقاع يستعمل في الأذكار.

وتدوينه: (٦) ٥ ٤ ٣ ٢ ١

فوزنه: لِمَ لِمَ لَا (٧٧٧)

أي: **فَعَلَّكَ مَفْـ(عَوْلَاتِنِ)**

## ١٠٢ - سلسلة المصدر الغرناطي

وتكوينه:

(٦) ه ع ع ع ع ع ع ع

فوزنه: لایملا ۷۷۷

أي:      مفتعلن      مفعولن

### ١٠٣- طوق المصدر التونسي

وتدوينه: (٦) ٥ ٤ ٣ ٢ ١

فوزنه: لا لِمَلَا لا(لا)

أي: مفتعلن مفعولن

٦ انظر "الجزاء من جنس العمل" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

فهذا الإيقاع يشبه سلسلة المصدر الأندلسي (الغرناطي)، والطوق مرادف للسلسلة، سوى أنه بضعفي سرعته وينتهي بسكتة بدل النقرة اللينة. وفي الشعر يحسن ملء فراغ السكتة، وقد يأتي ذلك على صورة تذييل للحرف الساكن في جملة القافية ٧.

#### ١٠٤ - الحربي الثقيل السوداني

وهو من ستة أثمان ويدوتونه خطأ من ثلاثة أرباع.

وعلى هذا فتدوينه: (٦) هَ هَ هَ هَ هَ هَ

ونعيد تدوينه للتوضيح: (٦) هَ هَ هَ هَ هَ هَ ~

فوزنه: لالِمَلا لا(لا)

أي: مفتعلن مفعولن (ن)

#### ١٠٥ - ختم المصدر الغرناطي

وتدوينه: (٦) هَ هَ هَ هَ هَ هَ

فوزنه: لالا لا لا لا

أي: مفعولن مفعولن

#### ١٠٦ - القدام المغربي (الصيغتان الأولى والثانية)

وتدوينه حسب الصيغة الأولى:

(٦) هَ هَ هَ هَ هَ هَ ~

فوزنه: لالا (لِ)مَ لا(بِ)لا(لِ)

أي: مستفـ(عـ)لُ فـا(عـ)لا(تُ)

وفي الشعر الموافق يحسن ملء فراغ السكتات ٨.

٧ انظر "الوثيون" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

٨ انظر "الوقت المناسب" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

أما حسب الصيغة الثانية فهو يُضرب بثلاث آلات إيقاع على أساس توزيع الأدوار وتوافق الأصوات، وتدوينه:

الآلة الأولى: (٦) ه ~ ه ~ ه ~

الآلة الثانية: (٦) ه ~ ه ~ ه ~

الآلة الثالثة: (٦) ه ~ ه ~ ه ~

الصوت المسموع: ه ه ه ه ه ه ه ه

فوزنه: لالا لالا

أي : مفعولن مفعولن

١٠٧ - القطرة المغربي

وتدوينه: (٦) ه ه ه ه ه ه ه ه

فوزنه: لالا بلي (ب)لي (لا)

أي: مستفعلن (ف)عولن

وما بين قوسين يمثل زمان سكوت، فالسكتة الأولى قصيرة بمقدار حرف متحرك واحد، أما السكتة الأخيرة فهي بطول سبب خفيف. ولكن لما كانت هذه السكتة في نهاية دور الإيقاع تماماً، فإن من الممكن أن يستعمل الشعر محلها ذيلاً لحرف مد في جملة القافية. وبهذا يصبح المقابل الشعري للجملة الثانية جملة ( فعول )<sup>٩</sup>.

١٠٨ - الدليب السوداني

وهو من إيقاعات شمال السودان، وقد دُوّن على أساس أنه من ثلاثة أرباع والأصح ستة أثمان تُتقر خلالها ثماني نقرات. وهذا الإيقاع هو من الإيقاعات النادرة التي تُستعمل فيها الثلاثية، وهي ثلاث نقرات في زمن نقرتين، وهنا في مكان ثمين. وفي التدوين حسب طريقتنا توضع

<sup>٩</sup> أنظر "درب غير سالك" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

النقرات الثلاث ضمن قوسين وقبلهما رقم ٢ للدلالة على زمن الثلاث النقرات. وبهذا يكون تدوينه:

(٦) ٢ [ ه ه ه ] ه ه ه

وبالاختصار: (٦) ٢ [ ه ه ه ] ه ه ه

وفي الوزن العروضي إذا اعتُبر الثمن معادلاً لسبب خفيف فيجب أن يقابل الثلاثية سببان خفيفان فقط. وعلى هذا الأساس يكون وزنه:

لا لا بلى بلى لا

أي: مستفعّلن فعولن

وعلى موقع الإيقاع أن يراعي نقر ثلاث نقرات في موقع (مستف) فيحفظها على شكل (موس ت ف) في نفس الزمان.

١٠٩ - بحري سيفي القطري

وتدوينه: (٦) ه ه ه ه ه ه ه

فوزنه: لِمَلا لا لا لا لا

أي: فَعِلن مفعولاتن

١١٠ - لعبوني القطري

وتدوينه: (٦) ه ه ه ه ه ه ه

فوزنه: لِمَلا لا لا لا لا

أي: فَعِلن مفعولاتن

فبنيته العروضية تماثل تماماً إيقاع بحري سيفي القطري إلا أن نكهته مختلفة، فالنقرات اللينة الأربع الأخيرة توحى بالترقب.

١١١ - صوت عربي الكويتي

وتدوينه: (٦) ه ~ ه ه ~ ه

فوزنه: لا(لا) لا (ب)لى (ب)لى



أي: مفعول (لا) (ت) فا (ع) لن

وقد يفضل الشاعر وزن مفعولن مفاعلن.

الزمرة الرابعة - الإيقاعات السباعية بجملتين:

١١٢ - الدور الهندي (الرواية الثانية)

مرت معنا الرواية الأولى تحت رقم ٦٧ أعلاه.

وتدوينه حسب الرواية الثانية: (٧) هَ هَ هَ هَ هَ هَ هَ

وبالاختصار: (٧) هَ هَ هَ هَ هَ هَ هَ

فوزنه: لَمْ بلى لا

فوزنه: فَعَلْ فِغْلَنْ

والجملتان هما كجملته واحدة (مُفْعِلَاتْن)، ومع أنها غير عملية، إلا أن المعرفة بها توضح أنه يمكن تطبيق جملة بحر الرمل (فاعلاتن) في الشعر الموائم، مع أنه ليس من العسير المطابقة التامة ١٠.

١١٣ - صوفيان الجزائري (الرواية الأولى)

وتدوينه: حسب الرواية الأولى: (٧) هَ هَ هَ هَ هَ هَ هَ

فوزنه: بلى بلى بلى بلى بلى لا

أي: مفاعلن مفاعلاتن

ولا يصعب قول الشعر على هذا الإيقاع ١١.

وانظر الرواية الثانية تحت رقم ٢٤٥ أدناه.

١١٤ - النجمة الليبي

وتدوينه: (٧) هَ هَ هَ هَ هَ هَ هَ

فوزنه: لا لا لا لا لا لا لا لا

١٠ انظر "المنافق" و "الله كريم" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

١١ انظر "شكّافة" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

أي : مفعولات مفعولن

١١٥ - البشراف الليبي (الصيغة الأولى)

وتدوينه حسب الصيغة الأولى: (٧) هـ ~ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ

فوزنه: لا (لـ) م لالم لالم

أي: مفع (تـ) علائك مفعولك

الزمرة الخامسة - الإيقاعات الثمانيّة بجملتين:

١١٦ - فتاقوفتي

ومعناه المزركش، وما ذلك إلا للتلوين فيه.

وتدوينه: (٨) هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ

وبالاختصار: (٨) هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ

فوزنه: لم بلى لال

أي: فَعَلْ مفعول

فهو يتألف من جملة فعلن مبتورة تليها جملة مفعولن مبتورة أيضاً.

وليس هذا الوزن مألوفاً في الشعر إلا أن لغتنا تقبله للشعر ١٢.

١١٧ - البرول الغرناطي

وتدوينه: (٨) هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ

فوزنه: لم لم لملأ

أي: فَعَلْكَ فَعِلْ

١١٨ - البوراسية الليبي

ويشبه البرول الغرناطي مع اختلاف في النقرة الثالثة فهي هنا قوية

وهناك لينة.

وتدوينه: (٨) هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ

---

١٢ انظر "المدمن" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

فوزنه: لِمَ لِمَ لِمَ

أي: فَعَلَّكَ فَعَلَّكَ فَعَلَّكَ

### ١١٩ - الدرج المغربي (الرواية الثالثة)

مرت معنا الروايتان الأولى والثانية تحت رقم ٤٦ أعلاه.

والدرج المغربي رواية ثالثة يُضرب بموجبها بثلاث آلات إيقاعية

على أساس توزيع الأدوار وتوافق الأصوات. وتدوينه:

الآلة الأولى: (٨) ~ ~ ه ~ ~ ه ~ ه

الآلة الثانية: (٨) ه ه ه ه ه ~ ~ ~ ~

الآلة الثالثة: (٨) ~ ~ ~ ~ ه ~ ه ~ ه

الصوت المسموع: ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه

فالوزن: لِمَ لِمَ لِمَ

أي: فَعَلَّكَ فَعَلَّكَ فَعَلَّكَ

### ١٢٠ - الصنعاني ١٣

ويدوتونه من ثمانية أثمان، ويمكن أن يعتبر من أربعة أرباع، فبنيته

تشبه بنية البرول الليبي، وإن كان أبطأ.

وتدوينه: (٨) ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه

فوزنه: لا لِمَ لِمَ لِمَ

أي: فاعلُ فَعَلَّكَ فَعَلَّكَ

### ١٢١ - الجوبي العراقي

وبعضهم في العراق يسميه أيضاً "المتلث" ولكن هذا خطأ في اعتقادنا

لأنه يوجد في العراق إيقاع آخر يشبهه اسمه المتلث ١٤.

١٣ هكذا يسمونه في الحجاز والمرجح أنه يعني الأصل بدلالة اسمه.

١٤ انظره تحت رقم ٧٤ (الرواية لأولى) ورقم ١٣٣ (الرواية الثانية).

ويدون ايقاع الجوبي كما يلي:

(٨) ه ه ه ه ~ ه ه ه

وبالاختصار یصبح شکله:

(۸)  $\bar{e} \bar{e} \bar{e} \bar{e} \bar{e} \bar{e}$

فوزنه: لِمَ لِمَ لَا لِمَ

أي: فَعَلَكَ فاعلُ

١٢٢ - الشرقي العراقي

وتدوينه: (٨) هـ ~ ع ع ع ع

فوزنه: لا(لِ)مَ لِمَلا

أي: **فا(عِلْ) فَعِلْ**

وللموامة بالشعر يحسن بالشاعر ملء موقع السكتة بحرف متحرك.

ولا يصعب قول الشعر على هذا الوزن وإن كان غير مألوف ١٥.

## ١٢٣ - الوحدة الطويلة العراقي

وتدوينه: (٨)  $\bar{e} \sim \bar{e} \bar{o} \quad \bar{e} \bar{o} \bar{o} \sim$

وبالاختصار: (٨) ٤ ٤ ٤ ٤ ٤

فوزنه: بلالَ لِمَلَا

أي:      فعول      فعِلن

١٢٤ - الفزائي الكبير الليبي (الصيغتان الأولى والثانية)

**ويدونون الصيغتين على أساس أنهما من أربعة أرباع، والأصح أن**

تعتبراً من ثمانية أثمان.

وتدوين الصيغة الأولى: (٨) ء ء ء ء ء

فالوزن: بلى لِم بلى

أي: **فَعُولُ فَعِلُنْ**

وتدوين الصيغة الثانية: (٨) ٥ ٤ ٤ ~ ٤ ٤ ~

١٥ انظر "الكذاب" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

(٨) هَ ءَ ءَ ءَ ءَ

وبالاختصار:

بلى لا بلى

فالوزن:

فعولن فعَلْ

أي:

وقد استعمل ابن سينا جملة (مفاعيلتن) واعتبرها جملة واحدة.  
ويلاحظ أن الفارق بين الصيغتين يقتصر على سبب ثقیل أو خفيف  
بين الوتدين.

## ١٢٥ - الحنة الليبي

ويعتبرونه من أربعة أرباع والأصح أن يعتبر من ثمانية أثمان.

(٤) هَ ءَ ءَ ءَ هَ

وقد دوتوه:

وبإعادة التدوين للتوضيح: (٨) هَ ~ ءَ ءَ ءَ هَ ~

لا(لا)لا لا بلى (ب)لى (لا)

فوزنه:

مف-(عو)لاتن مفا(ع)لا(تن)

أي:

## ١٢٦ - الخمس العربي

(٨) هَ ءَ هَ ~ ءَ ~ ءَ ءَ

وتدوينه:

(٨) هَ ءَ هَ ءَ ءَ ءَ

وبالحث:

لِمَلا لِمَ

فوزنه:

فَعِلن فاعِلْ

أي:

ومن السهل قول الشعر على هذا الوزن ١٦.

## ١٢٧ - العموري الليبي

هَ هَ ءَ ءَ ءَ ~ ءَ

(٨) هَ هَ هَ هَ هَ

وتدوينه:

هَ هَ ءَ ءَ ءَ ءَ

(٨) هَ هَ هَ هَ هَ

وبالاختصار:

لِمَلا بَلال

لِمَلا لِمَلا

فوزنه:

١٦ انظر "المريض والمجنونة" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.



## أي: متفاعلتن متفاعلاتُ

وقد اعتبرناه للتسهيل من جملتين، رغم أن الأصح عروضياً اعتباره من أربع جمل لأن (متفاعلتن) هي في الواقع جملتان هما (فَعِلْن فَعِلْن)، وجملة (متفاعلاتُ) هي جملتان هما (فَعِلْن فَعُولُ).

### ١٢٨- المحجر التركي

وتدوينه: (٨) ه ه ه ~ ع ~ ع ع ع ع ع

فوزنه: لالالا (لا) لا (لا) لِم لِم

أي: مفعولاً (تن) مسـ (تفـ) عِلَّتْكَ

والجملة الثانية تساوي الأولى إلا أن لها في آخرها سببين ثقيلين بدلاً من الخفيفين في الجملة الأولى. وعلى غرابة هذا الإيقاع بالنسبة للشعر فقول الشعر عليه ليس بالأمر الصعب ١٧.

على أنه يمكن للشاعر التصرف، ومن ذلك إدخال قافية وسيطة قبل السكتة وجعلها تنتهي بحرف مدّ مزيل ١٨.

### ١٢٩- دخول الأبيات الغرناطي

وهو من ثمانية أرباع وتدوينه:

(٨) ه ه ه ه ع ع ع ع

فوزنه: لالالا لالالا

أي: مفعولان مفعولان

فهما جملتان من الموصّل الرباعي، وسنجد في دراستنا عن الموشحات الأندلسية أن كثيراً من الموشحات الأندلسية التي اعتبرت

١٧ انظر "علم الحياة" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

١٨ انظر "الكباريه" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

مضطربة الأوزان نُظمت أبياتها، وبالطبع أبياتها وليس أقفالها  
وخرجاتها، على هذا الإيقاع. واسم الإيقاع يدلّ أيضاً على ذلك.

١٣٠ - الأبيات التونسي

وتدوينه: (٨) ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٥ ٤ ٣ ٢ ١

**فوزنه:** لا يَمَ لالا لالالا

أي:      مفتَعِلًا تن      مفعولًا تن

ومن الواضح الأصل الأندلسي لهذا الإيقاع فهو قريب من دخول  
الأبيات الغرناطي. ويسهل قول الشعر على هذا الإيقاع ١٩.

١٣١ - الوحدة الكبيرة والمقسومة الكويتي

وقد وجدنا تدوينه على أساس أنه من أربعة أنصاف أي باعتباره من جزئين كل منهما أربعة أرباع، ولكنه إيقاع واحد والأصح اعتباره من ثمانية أرباع وبذلك يكون تدوينه:

$$e \circ e \circ e \circ e \quad e \sim e \sim e \quad (\wedge)$$

فوزنه: مف-(ت)ع-(لا)تن مفاعلاتن

١٣٢ - الشبيشي الكويتي (الصيغة الثانية)

مرت معنا الصيغة الأولى في فئة الثمانيات في جملة واحدة، أما الصيغة الثانية فتجعله من جملتين، وتدوينه حسب الصيغة الثانية ٢٠:

$$\bar{c} \bar{c} \sim c 0 \quad \bar{c} \bar{c} c \sim 0 \quad (\wedge)$$

فوزنه: لا(لا)لايم لا(لا)لايم

أي:      مفـ(عو) لَاتُكَ      مفعو(لا) تُكَ

١٩ انظر "تساؤل العارف" في الفصل الثالث من هذا الكتاب.

٢٠ دَوْن مجدي العقيلي الصيغة الأولى صحيحة والصيغة الثانية ناقصة، ونجتهد أن الشكل الصحيح هو كما دَوْنَاهُ، والأمر يحتاج إلى استقصاء نؤجله مؤقتاً.



وبنيته تتكشف أكثر بالحث حيث يصبح:

(٨) ه ~ ه ه ~ ه ه ~ ه

فالوزن: لا(ب)لى لِمَ لَ

أي : فا(ع)لن فَعَلَ

ولكن يُبدأ به عادةً من النقرة القوية الأخيرة أي أنه تُمارس عليه عملية انزلاق، فتُسمع جملة: مفا(ع)لائك

الزمرة السادسة - الإيقاعات ذات التسع في جملتين:

١٣٦ - الأقصاق الإفرنجي (الروايتان الأولى والثانية)

ومعناه الإفرنجي الناقص، وهو من تسعة أثمان. وبعضهم يسميه "الأقصاق" بإهمال نسبته إلى الإفرنج. ومنهم من يسميه "آغر أقصاق" أو "أقصاق ثقيل" ويعتبره أبطأ منه أي من تسعة أرباع ولكنه هو نفسه. وله روايتان: ويدوّن حسب الرواية الأولى من ستة أثمان كأقصاق إفرنجي كما يلي:

(٩) ه ~ ه ه ~ ه ه ~ ه

وبالاختصار: (٩) ه ه ه ه ه ه ه

فوزنه: لا لا لال

ويساوي: فِعلن مفعول

وليس من العسير قول الشعر على هذا الإيقاع رغم انتهائه بمتحرك<sup>٢٢</sup>.

ويدوّن على أساس تسعة أرباع باسم أقصاق ثقيل أو آغر أقصاق كما

يلي:

(٩) ه ~ ه ه ه ه ه ه ه

<sup>٢٢</sup> انظر "فنان يتحرر" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

وهذا الإيقاع لا تتجلى بنيته إلا ببحثه أي مضاعفة سرعته ، وبذلك  
يصبح:

(٩) هَ ءَ هَ ءَ ءَ

أي: لا لِمَ لالَ

ويساوي: فاعلُ مفعولُ

ونجد أن الصيغة الثانية لا تختلف عن الأولى إلا بعملية تضعيف  
دخلت على الجملة الأولى.

ويمكن قول الشعر على هذا الإيقاع رغم انتهاء جملتيه بمتحرك ٢٣.

١٣٧ - الأوفر المولوي

وتدوينه: (٩) هَ ءَ هَ ~ هَ ءَ هَ ~

وهذا الإيقاع لا تتكشف بنيته الحقيقية إلا ببحثه أي مضاعفة سرعته،

وبهذا يصبح:

(٩) هَ ءَ هَ هَ ءَ ءَ

فوزنه: لِمَلَلْ لِمَلَا

أي: فَعِلَاتُ فَعِلُنْ

ويتألف من (فعلاتن) حذف ساكنها الأخير، وفاصلة. وليس من

العسير قول الشعر على هذا الوزن ٢٤.

١٣٨ - السامري النجدي (الصيغة الثالثة)

مرت معنا الصيغة الأولى ضمن فئة السداسيات في جملة واحدة،

والثانية ضمن فئة السباعيات في جملة واحدة، أما حسب الصيغة الثالثة

فتدوينه:

٢٣ انظر "المنحوس" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

٢٤ انظر "قضت حاجة" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.



(٩) ه ه ه ه ه ه ه ه

فوزنه: لالِمَ لِمَ بلى

أي: مفتعلُ فعِلن

الزمرة السابعة - الإيقاعات ذات العشر في جملتين

١٣٩ - السماعي الثقيل (الروايات الثلاث)

وله ثلاث روايات، الأولى والثانية منها لا تختلفان إلا في نقرة  
المجاز وهي النقرة الأخيرة. وتدوينه حسب الرواية الأولى وتتضمن  
نقرة المجاز:

(١٠) ه ~ ه ه ~ ه ه ~ ه

وبالاختصار يمكن إعادة تدوينه كما يلي:

(١٠) ه ~ ه ه ه ه ه ه

فوزنه: لا(ب)لى لِمَلال

أي: فا(ع)لن فَعِلاتُ

أما الرواية الثانية فينتهي بموجبها الإيقاع بسكتة بدل النقرة اللينة،  
ولا أثر لذلك على الوزن حيث يبقى كما هو تقريباً:

فا(ع)لن فَعِلاتُ

ويحسن في الشعر الموافق مل فراغ السكتة التي لا تندمج مع ما  
سبقها<sup>٢٥</sup>.

أما الرواية الثالثة فتدوينها:

(١٠) ه ~ ه ه ~ ه ه ~ ه ه ~ ه

وبالاختصار: (١٠) ه ه ه ه ه ه ه ه

فالوزن يبقى كما هو بدون سكتات:

<sup>٢٥</sup> انظر "عد إليّ" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

## فاعِلن فَعِلاتُ

وهناك إيقاع اسمه السماعي الثقيل المزدوج وتدوينه:

(٢٠) هَ ~ ~ ~ هَ ~ هَ ~ هَ ~ هَ ~ هَ ~ هَ ~

وبالاختصار يكون شكله:

(١٠) هَ ~ هَ ~ هَ ~ هَ ~ هَ ~ هَ ~

وبالحث: يصبح:

(١٠) هَ هَ هَ هَ هَ هَ هَ

فالوزن: فاعِلن فَعِلاتُ

وما هو إلا الرواية الثالثة من السماعي الثقيل ولكن بشكل بطيء.

١٤٠ - المدور الشامي (الرواية الأولى والثانية)

لإيقاع المدور الشامي ثلاث روايات ، فهو حسب الروايتين الأولى والثانية يتألف من عشرة أرباع الزمن القياسي، وحسب الرواية الثالثة يتألف من اثني عشر رباعاً. وسنبحث هنا في الروايتين الأولى والثانية ونعود إلى الرواية الثالثة في موضعها أي مع الإيقاعات الإثني عشرية. وتدوينه بحسب الرواية الأولى:

(١٠) هَ ~ هَ ~ هَ ~ هَ ~ هَ ~ هَ ~

وتتضح بنيته أكثر بحثه أي مضاعفة سرعته، وعندها يصبح:

(١٠) هَ هَ هَ هَ هَ هَ هَ

فوزنه: لالا لِمَلا

أي: مفعولن فَعِلن

أما الرواية الثانية فلا تختلف عن الأولى إلا من حيث اختلاف مواقع

بعض النقرات القوية واللينة. فيدون حسب الرواية الثانية كما يلي:

(١٠) هَ ~ هَ ~ هَ ~ هَ ~ هَ ~ هَ ~

ولا يؤثر هذا على بنيته العروضية.

فهو يتألف بعد الحث من جملة الموصّل الثلاثي وجملة الفاصلة، وبذلك يسهل قول الشعر عليه ٢٦.

وللشاعر إذا شاء أن يطبق زحاف الفاصلة (تحويل فعّلن إلى فعّلن)، ويبقى الشعر متوافقاً مع الإيقاع ٢٧. كما يمكن استبدال بعض الأسباب الخفاف بأسباب ثقّال ، وهذا يبقى متوافقاً مع الإيقاع ٢٨.

#### ١٤١ - جورجينه (الروايات الثلاث)

وأصل الكلمة الأعجمية جيرجين وتعني المتداخل، والأرجح لتداخل نقراته وسكتاته.

وللإيقاع ثلاث روايات، والرواية الأولى تعتبره من عشرة أثمان، وهذا هو المتعارف عليه، أما الثانية فتعتبره من خمسة أثمان أو عشرة من أنصاف الأثمان، غير أن البنية في الحالات الثلاث واحدة والفرق هو في السرعة فقط أو في ملء فراغ سكتة. والواقع أن هذا المثال دليل على أن طريقتنا في الحث أي مضاعفة السرعة طريقة لها سابقتها في الممارسات الموسيقية.

وحسب الرواية الأولى يكون تدوينه:

(١٠) ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه ~

وبالاختصار يصبح:

(١٠) ه ه ه ه ه ه ه

فوزنه: لابلّي لالا (ل)

٢٦ انظر "لا يالي" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

٢٧ انظر "وادي عبقر" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

٢٨ انظر "الغربة" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

أي: فاعلن مفعول(ن)

أما الرواية الثانية فلا تختلف عن الأولى إلا بالسرعة الكلية، فتدوينه:

(٥) هـ هـ هـ هـ هـ

فيبقى الوزن: فاعلن مفعول(ن) ٢٩

وللشاعر أن يملأ فراغ السكتة بحرف متحرك ٣٠.

أما الرواية الثالثة فتملاً هذه السكتة بالفعل بنقرة لينة، وإن كانت

تعتبره من عشرة أنصاف الأثمان، وتدوينه:

(١٠) هـ هـ هـ هـ هـ

فالوزن: فاعلن مفعول

١٤٢ - عليلاوي العراقي

وتدوينه: (١٠) هـ هـ هـ هـ هـ

فوزنه: لابلَى لالَل

أي: فاعلن مفعول

فهو من حيث البنية يشبه إيقاع جورجينه السابق ذكره، وإن اختلفت مواقع النقرات القوية واللينة، كما أن السكتة الأخيرة هناك حلت محلها هنا نقرة لينة.

---

٢٩ قد قيل شعر الموشح المشهور (زارني المحبوب) على وزن هذا الإيقاع على أساس تذييل

القافية في مكان السكتة. والموشح هو:

زارني المحبوب في رياض الآس

روّق المشروب وسقاني الكأس

ولكن المؤسف أن الملحن المجهول قد لحن شعر الشاعر المجهول على إيقاع المصمودي، والسبب أيضاً مجهول.

٣٠ انظر "ساعة أنس" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

### ١٤٣ - الردمان الحجازي

وهو من عشرة أثمان وتدوينه:

(١٠) ه ~ ع ع ه ع

فوزنه: فاعلن فعولن

### ١٤٤ - الدواري القطري:

وهو من عشرة أثمان وتدوينه:

(١٠) ع ه ع ه ع ع ه ~

وبالاختصار: (١٠) ع ه ع ه ع ع ه

فوزنه: بلى بلى لِمَلَا

أي: مفاعلن فَعِلن

### ١٤٥ - الأقصاق السماعي (الروايات الثلاث)

وبعضهم يسميه سماعي أقصاق. ولهذا الإيقاع ثلاث روايات، وتدوينه

حسب الرواية الأولى:

(١٠) ه ه ع ~ ع ه ~ ع ع ~

وبالاختصار: (١٠) ه ه ع ع ه ع ه

فوزنه: فَعِلن مفاعلن

فله حسب هذه الرواية الجملتان اللتان هما للدواري القطري ولكن

موقعيهما متعاكسان.

أما حسب الرواية الثانية فتدوينه:

(١٠) ه ~ ع ع ~ ه ~ ع ~ ع ~

وبالاختصار: (١٠) ه ع ع ه ع ع ه

فوزنه: لابلَى لالَل

أي: فاعلن مفعول



فهو حسب هذه الرواية كميزان عليلاوي العراقي لولا اختلاف النقرة  
الثالثة بين الشدة واللين، لذلك أشك في هذه الرواية لأنها ذكرت في  
مصدر عراقي ٣١ لم يذكر ميزان العليلاوي.

أما حسب الرواية الثالثة فتدوينه:

(١٠) ءَ ءَ ~ ءَ ءَ ~ ءَ ءَ ~

وبالاختصار: ءَ ءَ ءَ ءَ ءَ ءَ

فوزنه: بلى لِمَ لا بلى

أي: فعولُ مفاعلن

١٤٦ - لك فاخته (الروايتان الأولى والثانية)

وكلمة لك الفارسية تعني مشية الخيل.

ولهذا الإيقاع روايتان. وتدوينه حسب الرواية الأولى:

(١٠) هَ ~ ءَ ~ ءَ ~ ءَ ~ ءَ ءَ

وبالاختصار: هَ ءَ ءَ ءَ ءَ ءَ

فوزنه: لابلَى بلى لِمَ

أي: فاعلن مفاعلُ

وقد تجد أنها: فاعلاتُ فاعلُ

وبهذا فهو نوع من الرمل القديم الذي حذف الساكن من كل من  
جملتيه. وليس من العسير قول الشعر على هذا الإيقاع رغم انتهائه  
بمتحرك ٣٢.

أما حسب الرواية الثانية فتدوينه:

(١٠) هَ ~ ءَ ~ ءَ ~ ءَ ~ ءَ ءَ

٣١ وجدت هذه الرواية عند جميل بشير.

٣٢ انظر "الفراق المحتم" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

وبالاختصار: (١٠) هـ ~ هـ هـ هـ هـ

فوزنه: لالا(ل) بلى لم

أي: مفعول(ل) مفاعل

الزمرة الثامنة - الإيقاعات الإحدى عشرية في جملتين:

١٤٧ - العويس

وتدوينه: (١١) هـ ~ هـ هـ ~ هـ هـ هـ

وبعضهم يعتبره مساوياً لإيقاع "أيون هواسي" وهذا خطأ ٣٣. وتتجلى

بنية هذا الإيقاع بمضاعفة سرعته، حيث يصبح:

(١١) هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ

فوزنه: لا بلال لملال

أي: فاعلات فِعلات

وكل من الجملتين ينتهي بمتحرك، ومع ذلك يمكن قول الشعر

عليه ٣٤.

١٤٨ - الزركند

وتدوينه: (١١) هـ ~ هـ هـ ~ هـ هـ ~ هـ هـ

وبمضاعفة سرعته: (١١) هـ هـ هـ هـ هـ هـ

فوزنه: لالا بلى لالا

أي: فِعلن مفاعيلن

ويصح أيضاً: مستفعلن فعلن

ويسهل قول الشعر على هذا الوزن ٣٥.

---

٣٣ سرد معنا أدناه.

٣٤ انظر "حب بلا انسجام" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

٣٥ انظر "سوق المدينة في حلب" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

۱۴۹ - ایون هواسی

وهو إيقاع تركي الأصل معناه "تعبير الحب". وبعضهم يعتبر هذا الإيقاع مساوياً لإيقاع "عويص" الذي ورد معنا، وهذا خطأ.

وتدوينه: (۱۱) ۵ ۴ ~ ۵ ۴ ۴ ۵ ~ ۴

وبمضاعفة سرعته يصبح:

$$c \quad d \quad \bar{c} \quad \bar{c} \quad \bar{d} \quad d \quad \bar{c} \quad \bar{d} \quad (11)$$

فوزنه: لِمَالِ لِمَالَا لَا

أي: فَعَلَاتُ فَعِلَاتُنْ

ويسهل قول الشعر على هذا الإيقاع ٣٦.

۱۵۰ - نیم هواسی

أي نصف إيقاع أيون هواسي، والمقصود بالنصف أنه حثيثه فهو شبيه به بنية إلا أنه من أثمان وذاك من أرباع. وتدوينه:

$$\sim e \sim o \ e \ e \ e \sim o \ e \ o (11)$$

وبالاختصار: (۱۱) هـ ع هـ ع ع هـ ع

فهو يختلف عن أيون هواسي بنقرة هي هنا لينة وهناك قوية.

## الزمرة التاسعة - الإيقاعات الإنثى عشرية في جملتين

١٥١ - المدوّر المصري

وتدوينه: (۱۲) ع-۵-ع ~ ~ ~ ۵۵۵

وَبِحْتِّهِ يَصْبِحُ:

~ 0 0 0      9 0 9 (12)

فوزنه: ۷۷۷ لِمَلَا (۷)

أي: مفعولن فَعِلًا(تن)

٣٦ انظر "نزوات الحبيب" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

ويحسن في الشعر الموافق مل فراغ السكتة بما يعادل سبباً كاملاً ٣٧.

## ١٥٢ - اليكرك العراقي

وهو من اثني عشر رباعاً وتدوينه:

(١٢) ه ~ ع ع ع ~ ع ه ع ~ ~ ~

وبحثه يصبح:

(١٢) ه ع ع ع ع ه ع ~

فوزنه: لا لِمَ لا لِمَ لا (لا)

أي: مفتعلن فعِلّا(تن)

## ١٥٣ - المدور التركي

وتدوينه: (١٢) ه ~ ع ~ ه ~ ع ~ ه ~ ه ~ ه ~

وبحثه يصبح:

(١٢) ه ع ع ع ه ه ه

فوزنه: لا لا لا لا لِمّا

أي: مفعولاتن فعِلنْ

## ١٥٤ - المدور الحلبي

وتدوينه: (١٢) ه ~ ع ع ع ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه ~

وبمضاعفة سرعته: (١٢) ه ع ع ه ه ع ع ه ه ه ه ه

فوزنه: لا لِمّا لِمَ لِمّا

أي: مفتعلاتك فعِلنْ

## ١٥٥ - المدور الشامي (الرواية الثالثة)

وتدوينه حسب هذه الرواية:

(١٢) ه ~ ع ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه ~

وبحثه يصبح:

(١٢) هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ

فوزنه: لالا لِم لا لِم لِم

أي: مستفعل مفتعلك

فالجملتان متساويتان وأصل كل منهما (مفعولن)، ولكن أصاب السبب الثالث في الأولى تضعيف (إحلال سبب ثقل محل خفيف) كما أصاب السببين الثاني والثالث في الثانية تضعيف أيضاً. وللشاعر تسهيلاً أن يستعمل أسباباً خففاً محل ثقّال، ومن ذلك مثلاً (مفعولن) بدل (مستفعل)، و(مفعولن) أو (مفتعلن) بدل (مفتعلك).

١٥٦ - المدور البغدادي ٣٨

وتدوينه: (١٢) هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ

وبالحث: (١٢) هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ

فوزنه: لالا لِم لا (لا) لا

أي: مستفعل مفـ(عو) لن

١٥٧ - الخفيف الغرناطي

وتدوينه: (١٢) هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ

وبالحث: (١٢) هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ

فوزنه: لا لِم لا لا (لا) لا

أي: مفتعلن مفعول(ن)

١٥٨ - ترس

وتدوينه: (١٢) هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ

٣٨ لم أجده سوى عند جميل بشير باسم "المدور" فاعتبرته "المدور البغدادي" تمييزاً له عن المدورات الأخرى من مصري وشامي وحلي.



وبالْحَثِّ: (١٢) هـ ع هـ ع هـ ع هـ ع

فوزنه: لا بلال لا لِم لِم

أي: فاعلات فاعلتك

والجملتان متساويتان موسيقياً، فلو طوينا النقرة التي تأتي في موقع التاء في جملة فاعلتك لأصبحت فاعلاتُ تماماً.

١٥٩ - الثَّقِيلُ صُوفِيَانِ

وتدوينه: (۱۲) ~ ~ ه ~ ~ ه ~ ~ ع ~ ~ ع

وبالاختصار: (١٢) ٥ ~ ٥ ~ ٤ ~ ٤ ~ ٤

فوزنه: لا(ب)لی (ب)لی (ب)لی (ل)

أي: فَا(ع)لَا(تُ) فَا(ع)لَا(تُ)

**الزمرة العاشرة - الثلاث عشرية في جملتين:**

## ١٦٠ - الظرافات

ومعناه (الشاذ)، ولعل شذوذه يأتي من كثرة وجود سكتتين في زمان

**نقريتين متحركتين وراء نقرة متحركة.**

وتدوينه:

(۱۳) هـ هـ عـ عـ هـ هـ عـ عـ

وبالاختصار:  $(\sim \sim \sim)$   $\sim \sim \sim$

فوزنه: لا(ب)لى (ب)لى لِمَلا(ل)

أَي: فَا(ع)لَا(تْ) مُفْتَعَلَا(تْ)

١٦١ - المربع (الروايات الثلاث الأولى)

## وحسب الرواية الأولى يدوّن كما يلي:

~ 0 ~ 9 ~ 9 ~ ~ ~ 0 ~ 9 0 (13)

وبحثه: (١٣) ٥٤٥ ~ ٥٤٤

فوزنه: بلی لا (لا) لا لا

أي: مفاعيل (لن) مفعولن

وحسب الرواية الثانية يُدَوَّن:

(١٣) هـ ع هـ ~ هـ ~ ~ ~ هـ ع ع ~ هـ

وبالحث: (١٣) هـ ع هـ ~ هـ ع ع ع هـ

فوزنه: بلى لا (لا) لا لِمَلا

أي: مفاعيل (لن) مفتعلن

وأما حسب الرواية الثالثة فيدَوَّن:

(١٣) هـ ع هـ ~ هـ ~ ~ ~ هـ ع ع ~ هـ

وبالحث: (١٣) هـ ع هـ ~ هـ ع ع ع هـ

فوزنه: لِمَ بلى لا لا لِمَلا

أي: فَعِلَتْنِ مستفعلن

انظر الرواية الرابعة تحت الرقم ٢٠٨ أدناه.

الزمرة الحادية عشرة - الجمل الأربع عشرية في جملتين

١٦٢ - المحجر المصري (الروايتان الأولى والثانية)

تدوين الرواية الأولى: (١٤) هـ هـ هـ ~ هـ ~ ~ ~ هـ ع ~ هـ

وبالحث: (١٤) هـ هـ هـ ~ هـ ع ع هـ

فوزنه: لِمَلا لا (لا) لا لا

أي: فَعِلَتْنِ مفعول (عوا) لاتن

وتدوين الرواية الثانية: (١٤) هـ هـ هـ ~ هـ ~ ~ ~ هـ ع ~ هـ

وبالحث: (١٤) هـ هـ هـ ~ هـ ع ع ع هـ

فوزنه: لِمَلا لا لا لا لِمَ

أي: فَعِلَتْنِ مفعولاتك

انظر الرواية الثالثة تحت رقم ٢١١ أدناه.

### ١٦٣ - بكداش

وتدوينه: (١٤) ه ~ ه ه ~ ه ه ~ ه ه ~ ه ه

وبالحث: (١٤) ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه

فوزنه: لا بلى لِم لا بلى لِم

أي: فاعلاتك فاعلاتك

١٦٤ - روان المولوي (الرواية الأولى)

وتدوينه حسب الرواية الأولى:

(١٤) ه ~ ه ه ~ ه ه ~ ه ه ~ ه ه ~ ه ه ~ ه ه

وبالاختصار: (١٤) ه ~ ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه

فوزنه: لا(ب)لى لا بلى لا لا

أي: فا(ع)لاتن مفاعيلن

انظر الرواية الثانية تحت رقم ١٨٨ أدناه.

الزمرة الثانية عشرة - الإيقاعات الست عشرية في جملتين

### ١٦٥ - نواخت هندي

وتدوينه: (١٦) ه ه ~ ه ه ~ ه ه ~ ه ه ~ ه ه ~ ه ه

وبالحث: (١٦) ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه

فوزنه: لِمَلا بلى لِمَلا بلى لِمَلا بلى لِمَلا بلى لِمَلا بلى

أي: متفاعلن متفاعلاتك

١٦٦ - الخمس المصري (الرواية الأولى)

وتدوينه حسب الرواية الأولى:

(١٦) ه ~ ه ه ~ ه ه ~ ه ه ~ ه ه ~ ه ه ~ ه ه

وبالحث: (١٦) ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه

فوزنه: لالا لا لا لِمَلا لِمَلا لِمَلا لِمَلا لِمَلا لِمَلا

أي: مفعولاتن مفعلاتك

انظر الرواية الثانية تحت رقم ٢١٧ أدناه.

١٦٧ - جفته دويك (الرواية الأولى)

لهذا الإيقاع روايتان. وقد وردت الرواية الأولى ضمن إيقاع الزنجير التركي الذي هو إيقاع مركب. وتدوينه ضمن ذلك الإيقاع:

(١٦) ه ~ ع ~ ~ ع ~ ه ~ ه ~ ع ~ ع ~ ع

وبالحث: (١٦) ه ~ ع ~ ع ~ ه ~ ع ~ ع ~ ع ~ ع

فوزنه: لالا(لا) لا لالا لالم

أي: مفعولاتن مفعولاتك

انظر الرواية الثانية تحت رقم ٢١٥ أدناه.

الزمرة الثالثة عشرة - العشريني في جملتين

١٦٨ - الأقصاق السماعي الثقيل

ويسمونه أيضاً آغر أقصاق سماعي. ويدوتونه:

(٢٠) ه ~ ~ ~ ع ~ ع ~ ~ ع ~ ~ ه ~ ه ~ ع ~ ~ ~ ع ~ ~

وبالاختصار: (١٠) ه ~ ع ~ ع ~ ه ~ ع ~ ع ~ ع

فهو في الحقيقة من عشرة أرباع لا عشرين ثمناً.

وبالحث: (١٠) ه ~ ع ~ ع ~ ه ~ ع ~ ع ~ ع

فوزنه: لابل لملال

أي: فاعلن فعلات

وبطريقة البحث أمكن الكشف عن أن هذا الإيقاع له نفس بنية

السماعي الثقيل الذي لا يختلف عنه إلا بأنه تطوى النقرة الثانية فيه.

ولنسترجع صورة السماعي الثقيل:

وتدوينه: (١٠) ه ~ ع ~ ه ~ ع ~ ع ~ ع

## ووزنه:

أي:

**الزمرة الرابعة عشرة - ذو الثمانية والعشرين في جملتين:**

١٦٩ - المحجر المصنوع (الرواية الأولى)

وهو إيقاع بطيء جداً تغلب عليه السكتات. وله ثلاث روايات،

**وتدوينه حسب الرواية الأولى:**

~ ♀ ~ ♀ ~ ~ ♀ ~ ♀ ~ ~ ♀ ~ ♂ ~ ~ ♀ ~ ~ ~ ♂ ~ ♂ ~ ♂ (28)

وكمثر السكتات تسمح بالحثّ مرتين، وعندها تظهر بنيته الحقيقية.

**فبالحث يصبح:**

$\epsilon \epsilon \sim \epsilon \quad \epsilon \sim \epsilon \partial \quad \sim \epsilon \quad \sim \partial \quad \partial \partial \quad (\gamma \lambda)$

**وبالحث مرة ثانية :**

$\bar{c} \bar{c} \quad c \bar{c} \quad c \bar{o} \quad c \quad o \quad \bar{o} \bar{o} \quad ({}^{\circ}2\lambda)$

فوزنه: لِمَا لَا بلى بلى لِمَ

أَي: فَعِلَاتِن مفاعلاتك

**فالإيقاع في الحقيقة من جملتين تضيعان في البطء الشديد.**

انظر الروايتين الثالثة والرابعة تحت رقم ٢٣٠ أدناه.



## الفئة الثالثة - الإيقاعات ذات الجمل الثلاث

### الزمرة الأولى - الثمانية في ثلاث جمل:

١٧٠ - صادية (الروايتان الأولى والثانية)

وتدوينه حسب الرواية الأولى: (٨) هـ هـ ~ هـ هـ هـ هـ هـ

فوزنه: لا(لا) لا لا لا لِم لِم لا

أي: مفعو(لاتن) فاعلُ فَعِلن

وفي الشعر الموافق يحسن أن يملأ الكلام فراغ السكتتين<sup>١</sup>.

وتدوينه حسب الرواية الثانية: (٨) هـ ~ هـ هـ هـ هـ هـ هـ

فوزنه مشابه: لا(لا) لا لا لا لِم لِم لا

أي: مف(عو) لاتن فاعِلُ فَعِلن

١٧١ - القائم ونصف المغربي (الروايتان الأولى والثانية)

وقد دوتوه حسب الرواية الأولى على شكلين :

الأول: (٨) هـ هـ ~ هـ هـ ~ هـ هـ ~

والثاني: (٨) هـ هـ ~ هـ هـ ~ هـ هـ ~

والنتيجة واحدة موسيقياً. والشكل الثاني أكثر وروداً في المراجع.

ووزن الشكل الثاني: لا لا لا (ب) لى (ب) لى لا(لا)

أي: مفعولن (م) فاع(ع) لن فَع(لن)

ويتمتع هذا الإيقاع بمرونة كبيرة من حيث مواعمة الشعر له. حيث

يمكن أن يوزن عروضياً على أشكال مختلفة ، منها ما يجعله من

جملتين: مفعولا(ت) (م) فاع(ع) عيلا(تن)

ومنها: مفعولا(ت) فاع(ع) لن فَع(لن)

١ انظر "نشيد الحرب والسلام" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

ويمكن فيه التصرف بالسكتات بمقابلتها في الشعر إما بسكوت وإما بما يعادلها من اللفظ، فيكون وزنه: مفعولن ~ فاعلاتن ~

ويمكن ترك السكتتين الأولى والأخيرة وسكوت الشعر معهما.  
أما الرواية الثانية فهي بالأحرى شكل للإيقاع دخلت عليه عمليات  
تضعيف وطي، ويعتبرونه من ستة عشر نصف ثمن، وربما كان من  
الأفضل اعتباره من ثمانية أثمان.

وهو بهذا الشكل يُنفَّذ بثلاث آلات إيقاعية على أساس توزيع الأدوار وتوافق الأصوات، وقد رتبنا مواقع النقرات أو السكتات تحت بعضها لكي يتضح الصوت المسموع، وتدوينه كما يلي:

الآلة الأولى: (١٦)

الآلة الثانية: (١٦)      ة ~ ة    ة ة    ة ~ ة    ~ ~ ~

الآلة الثالثة: (١٦) ~~~~~ ع ~~~~~

**الصوت المسموع:**      هَ هَ هَ هَ هَ هَ هَ هَ عَ عَ عَ عَ عَ عَ عَ

فوزنه: لِمَ لِمَ لِمَ لا (لالالا)  
أى: فَعَلَّكَ فَعَلَّكَ مفـ(عولاتن)

١٧٢ - البطايحي المغربي (الصيغة الأولى)

**وتدوينه حسب الصيغة الأولى:**

[illegible]

فوزنه: لا(ب)لا لَ لِمَلا لا(ب)لا لَ

أي: **فا(عِ)لاتُ فَعِلنُ فاعلاتُ**

انظر الصيغة الثانية تحت رقم ٢٢٣ أدناه.

١٧٣ - جيب القطري

وتدوينه: (٨) عَ عَ ه ع ع ع ~ ~

فوزنه: لِمَلا لالا لا (لا)لا

أي: فَعِلن مفعولن مف-(عولن)

١٧٤ - البشراف الليبي (الصيغة الثانية)

مرت معنا الصيغة الأولى تحت رقم ١١٥ أعلاه.

وتدوينه حسب الصيغة الثانية: (٨) هـ ~ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ ~ هـ

فوزنه: لا (لـ)مَ لِمَ لالِمَ لالا (لـ)مَ

أي: فا(عـ)لُ متفاعلُ مستفـ(عـ)لُ

انظر الصيغة الثالثة تحت رقم ١٧٨ أدناه.

الزمرة الثانية - ذات التسع في ثلاث جمل:

١٧٥ - نيم روان

وتدوينه: (٩) هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ

فوزنه: لالا لا لالِمَ لالا

أي: مفعولن مستفعلُ مفعولن

١٧٦ - نيم روان تركي

وتدوينه: (٩) هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ

فوزنه: لالا لِمَلا لالا

أي: مفعولن فَعِلاتن مفعولن

الزمرة الثالثة - ذات العشر في ثلاث جمل

١٧٧ - الخمّاري السليطاني القطري

وتدوينه: (١٠) هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ ~ هـ

فوزنه: لِمَلا لا (لا)لِمَ لالا (لا)

أي: فَعِلاتن مسـ(تفـ)عِل مفعولا(تن)

١٧٨ - البشراف الليبي (الصيغة الثالثة)

مرت معنا الصيغة الأولى تحت رقم ١١٥ والثانية تحت رقم ١٧٤  
أعلاه. وتدوينه حسب الصيغة الثالثة:

$\bar{c} \sim c \quad c \quad \bar{d} \bar{d} \quad c \bar{d} \bar{d} \quad \bar{c} \sim d d d (10)$

فوزنه: لا لا لا (لِ) مَ لِمَ لا (لِ) مَ لا لا (لِ) مَ

أي: مفعولا (تُ) كَ متفاعِلُ مستَف (ع) لُ

## الزمرة الرابعة - الإثنى عشرية في ثلاث جمل

١٧٩ - نيم ورش الحلي

وتدوينه: (۱۲) ~ ۵ ~ ۴      ۵ ۵ ۵ ۴ ۴      ۵ ~ ۴ ۴

فوزنه:  $y(y(y))$   $y$  لِملا  $y(y(y))$

مفـ(عو)لا(تن)   مفتعلاتن   مفـ(عو)لاتن

## ۱۸۰۔ نصف نیم دور

[illegible]

**فوزنه:** لا لا لا لِمَ لا لا لا لِمَ لا (لا) لِمَا

أي: مفعولاتك مفعولاتك مسـ (تفـ) علتن

## ١٨١ - روان المصري

وتدوينه: (۱۲) ه ه ه ه ه ه ه ~ ه ه

**فوزنه:**      لاللا      لا لا لَمَلَا      لا(لا)لا

أي: مفعولاتن مستفعلتان مفـ(عو)لاتن

١٨٢ - المَرصَع

وتدوينه: (۱۲) ۵ ۴ ۴ ۵ ۴ ۴ ۵ ۵ ۴ ۴ ۴ ۵ ۵

فوزنه: لالالا لالالا لالالا

أي مفعولاتن مفعولاتن مستفعلاتن

١٨٣ - المصدر الغرناطي

فوزنه: مفـ(عو)لاتن مفتعلاتن مفـ(عو)لاتن

١٨٤ - المصدر التونسي

وتدوينه: (١٢) هـ ~ ع ع ع ع ع ع ع ع

فوزنه:  $\gamma(\gamma)\gamma$       لا مِلا  $\gamma(\gamma)\gamma$

أي: مف-(عو)لاتن مفتعلاتن مف-(عو)لاتن

ومن الواضح الأصل الأندلسي لهذا الإيقاع لأنه مماثل تماماً للمصدر  
الغرناطي وإن كان قد دُوِّن على أساس أنه من أثمان لا أرباع.

١٨٥ - البسيط المغربي (الصيغة الثانية)

وردت الصيغة الأولى تحت رقم ٩٣ أعلاه. أما حسب الصيغة الثانية

فتدوینہ:      (۱۲)      عَ ٓ ٓ عَ ٓ ٓ عَ ٓ ٓ عَ ٓ ٓ عَ ٓ ٓ عَ ٓ ٓ

فوزنه: لا(لِ)ملا لا لا لِمَلَا لِمَ لا(لا)لا

أي: مف-(ت)علاتن مفتعلاتك مف-(عولا)تن

## ١٨٦ - الدوّاري الكويتي

وتدوينه:

(۱۲) ه ~ ع ع ~ ع      ع ع ع ع

وبالاختصار: (١٢) هـ ~ ع ع ع ع

فوزنه: لا (لِ) مَ لِمَا لِمَ لِمَ

أي: فاعل فعلن

٢ ويبدأ به عادة من بداية الجملة الثالثة.









## الزمرة التاسعة - السبع عشرية في ثلاث جمل

١٩٥ - خوش رنگ (الروایات الثلاث)

ومعناه (لون حلو)، وله ثلاث روايات متشابهة.

**وتدوينه حسب الرواية الأولى:**

$$\bar{c} \sim \bar{c} \bar{0} \bar{0} \quad \sim \bar{c} \bar{c} \quad \sim \bar{c} \bar{0} \bar{0} \quad \sim \bar{0} \bar{c} \sim \bar{0} (17)$$
[illegible]

فوزنه: لا بلی    اِملّا    بلی    اِملّا لَ

أَي: فاعلن متفاعلن فعلاتُ

### أما حسب الرواية الثانية فتدوينه:

$$\sim \sim \textcircled{c} \textcircled{d} \textcircled{d} \quad \sim \textcircled{c} \textcircled{c} \quad \sim \textcircled{c} \textcircled{d} \textcircled{d} \quad \sim \textcircled{c} \textcircled{c} \sim \textcircled{d} (17)$$

**وبالاختصار:**      (١٧) ع ع ع ع ع ع ع ع

فالوزن مشابه: فاعلن متفاعلن فعِلات(ت)

والاختلاف هو في طيّ النقرة الأخيرة.

### وأما الرواية الثالثة فتدوينها:

$\bar{c} \sim \bar{c} \bar{d} \bar{d} \sim \bar{c} \sim \sim \bar{d} \bar{c} \quad \bar{d} \bar{c} \sim \bar{d} (17)$

وبالاختصار:  $(١٧) \quad \begin{matrix} \bar{e} & \bar{e} & \bar{o} & \bar{o} \\ e & \sim & o & e \end{matrix}$

فوزنه: فا(ع)لن مستفـ(ع)لن فعِلاتُ

۱۹۶ - محجّر دولا ب مقلوب

وتدوينه:

$\begin{matrix} \sim & \sim & \sim & \sim \\ \epsilon & \epsilon & \epsilon & \epsilon \end{matrix}$

والاختصار: (١٧) هـ هـ هـ هـ عـ عـ عـ عـ عـ

فوزنه: لِمَالٍ لِمَالًا لِمَالًا لِمَالًا

أَي: فَعِلَاتُ فَعِلَاتِنِ فَعِلَاتُكَ

ومنهم من يدون الإيقاع على أساس أنه من سبعة عشر رباعاً أي:

$c \ c \sim d \ c \ c \quad \sim c \sim d \ c \ c \quad d \sim d \ d \ d \quad (17)$

**وبحثه نصل إلى نفس النتيجة أي:**

$\bar{c} \bar{c} \bar{d} \bar{c} \bar{c} \quad c \bar{d} \bar{c} \bar{c} \quad \bar{d} \bar{d} \bar{d} \bar{d} (17)$

**ويبقى له نفس الوزن.**

## الزمرة العاشرة - الثماني عشرية في ثلاث جمل:

١٩٧- الأعرج الكبير

**ويسمونه أيضاً البنجكير. وتدوينه:**

$\sim \sim \textcircled{C} \textcircled{D} \sim \textcircled{C} \textcircled{C} \textcircled{D} \quad \textcircled{C} \textcircled{D} \sim \textcircled{D} \sim \sim \textcircled{C} \sim \sim \textcircled{D} (18)$

وبالاختصار:  $(18) \quad \sim \epsilon \sim \epsilon \quad \epsilon \sim \epsilon \quad \epsilon \sim \epsilon$

فوزنه: لا(ب)لا(ل) لا لِمَ لِمَلا بلا(ل)

أي: فاعل(ع)ـلا(ت) فاعل متفاعلا(ت)

الزمرة الحادية عشرة - التسع عشرية في ثلاث جمل

١٩٨ - الأوفر المصري (الرواية الأولى)

**وتدوينه حسب الرواية الأولى:**

~~~~~C~C~D ~D~C~C ~~~~D~D (19)

وبالحث: (١٩) ~ ٥٥ ٥٤ ٥٣ ~ ٥٢ ٥١ ٥٠

فوزنه: ۷۷(۷) ۷۷۷ بلی ۷(۷)

أي: مفعول (لن) مفعولن مفاعيل (لن)

أما الرواية الثانية فتتضمن ما يسمى بالرباط، فلا يصلح له الحث.

انظرها تحت رقم ٢٣٨ ادناه.

١٩٩ - المَرصَع الشامي (الرواية الأولى)

ويدون حسب الرواية الأولى كما يلي:

$\bar{c} \bar{c} \sim$ $\bar{c} \sim \bar{c}$ $\sim \bar{0} \bar{c}$ $\bar{c} \sim \bar{0}$ $\bar{c} \bar{0}$ $\bar{0} \bar{c} \bar{c}$ $\sim \bar{0}$ (19)

ويمكن اختصاره كما يلي:

$\bar{c} \bar{c} \bar{c} \bar{c} \bar{c} \quad \bar{c} \bar{c} \bar{c} \bar{c} \quad \bar{c} \bar{c} \bar{c} \bar{c} \quad (19)$

فوزنه: لا لِمَ لِمَ بلى لِمَ لا لا لِمَ
أي: مفتعلك فَعولك مفعولا تُك

انظر الرواية الثانية تحت رقم ٢٣٧ أدناه.

الزمرة الثانية عشرة - العشريني في ثلاث جمل

٢٠٠ - الفاختة (الروایتان الأولى والثانية)

وردت الرواية الأولى لهذا الإيقاع ضمن الزنجير التركي، الذي هو

إيقاع مركب. وتدوينه حسب هذه الرواية:

~ c c c ~ c ~ c ~ d ~ c ~ c ~ c ~ d (20)

وبالحث: (٢٠) هـ هـ هـ هـ ع ع ع ع

فوزنه: لاِمَلَا لاَلَا لا اِمَلَا لا اَمَلَا

أي: مفعلاتن مفعولن مفتعلن

وقد وردت له رواية ثانية ضمن الزنجير التركي أيضاً، فنعتبرها من الرواية الأولى حيث لا يؤثر اختلافها كثيراً على النظر العروضي. وينتهي الإيقاع هنا بنقرة لينة بدل السكّنة. ولا تؤثر على بنية الإيقاع كثيراً حيث يصبح على أساس مضاعفة سرعته:

مفتعلاتن مفعولن مفتعلك

الزمرة الثالثة عشرة - ذو الاثنین والعشرين في ثلاث جمل

٢٠١- الرهج الحلبى

وتدوينه: (۲۲) ~ ۵ ~ ۴ ~ ۳ ~ ۲ ~ ۱ ~ ۰

وبالحث: (٢٢) ٥٤٥٥ ٥٤٤٥ ٥٤٤٤

٤ هي أيضاً مفاعل.

فوزنه:

أي:

الزمرة الرابعة عشرة - ذو الأربعة والعشرين في ثلاث جمل:

٢٠٢ - الرهج (الرواية الأولى)

وتدوينه حسب الرواية الأولى:

~ ~ ~ 0 ~ 9 ~ 9 ~ 0 ~ 9 ~ 0 ~ 0 (24)

~ ~ ~ D ~ F ~ F

وبالْحَثِّ: (٢٤) ٥٤٥٥ ٥٤٤٤ ٥٤٤٤

مفعولان مفعولا(تن) مفعولا(تن)

انظر الرواية الثانية تحت رقم ٢٥٢ أدناه.

الزمرة الخامسة عشرة - ذو الاثنين والثلاثين في ثلاث جمل:

٢٠٣ - الورشان التركي

وتدوينه: (۳۲) ~ ~ ~ ۵ ~ ۴ ~ ~ ~ ۵ ~ ۴ ~ ~ ~ ۵

$\sim \mathcal{C} \sim \mathcal{C}$ $\sim \sim \sim \mathcal{C}$ $\sim \mathcal{D} \sim \mathcal{D}$ $\sim \mathcal{C} \sim \mathcal{D}$

وبالحدث: (٣٢) ٥٤ ~ ٥٤ ~ ٥٤ ٥٥ ~ ٥٥ ٥٥ ~ ٥٥ ٥٥ ~ ٥٥

وبالبحث مرة أخرى:

$$\bar{c} \bar{c} \bar{c} \bar{d} \bar{d} \quad \bar{c} \bar{d} \quad d \bar{c} \quad d \bar{c} \quad d \quad (17)$$

فوزنه: لابلی بلی لِم لِم لا لِم

أي: فاعلن مفاعل متفاعل

الفئة الرابعة - الإيقاعات ذات الجمل الأربع

الزمرة الأولى - الاثنى عشرية في أربع جمل

٢٠٤ - جفته يوروك

ومعناه مضاعف اليوروك.

وتدوينه: (١٢) هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ

لالا لالا لالا لالا (لا)

مفعولن مفعولن مفعولن مفعولن (لن)

٢٠٥ - الزقايري الليبي

وتدوينه: (١٢) هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ

فوزنه: لِمَلَا لِمَلَا (لا) لِمَلَا لالا

أي: فَعِلَاتِن فَعِلَاتِن (تَن) فَعِلَاتِن مفعولن

٢٠٦ - الحدادي الكويتي

وتدوينه: (١٢) هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ

فوزنه: لا (لا لا) لا (لا لا) لا (ب)لى بلى لا لا

أي: مفعولن مفعولن مفعولن مفعولن (ع)لن مفاعيلن

ولكن من الجدير بالذكر أن هذا الإيقاع يُبدأ به عادة من النقرة اللينة الأخيرة، أي من بداية الجملة الأخيرة.

٢٠٧ - الشرقيين الحجازي (الرواية الأولى)

لإيقاع الشرقيين الحجازي روايتان ولعلهما صيغتان لإيقاعين بتسمية واحدة، فهو حسب الرواية الأولى من اثني عشر ثُمناً في حين أنه حسب الرواية الثانية من ستة عشر ثُمناً، وتدوينه حسب الرواية الأولى:

(١٢) هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ

٢١٥ - الجفته دويك (الرواية الثانية)

مرت معنا الرواية الأولى تحت رقم ١٦٧ أعلاه. وهو بحسب هذه الرواية يتضمن عملية تضعيف فلا فائدة من حثّه.

وتدوينه حسب الرواية الثانية:

(١٦) هـ ~ ع ع هـ ~ هـ هـ هـ هـ ع ع ع

فوزنه: لا(لا)لا لا لا(لا)لا لا لا لا لِم لا لا لا

أي: مف(عو)لاتن مف(عو)لاتن مفعولاتك مفعولاتن

٢١٦ - البليق الشامي

وتدوينه: (١٦) هـ ~ ع هـ ~ هـ ~ ع ع هـ هـ هـ ع ع ع

فوزنه: لا(لا)لا لا لا(لا)لا لا لا لا لِم لا لا لا

أي: مف(عو)لاتن مف(عو)لاتن مفعولاتك مفعولاتن

٢١٧ - الخمس المصري (الرواية الثانية)

مرت معنا الرواية الأولى تحت رقم ١٦٦ أعلاه. أما حسب الرواية الثانية فيدخل عليه الرباط ٢ فلا فائدة من حثّه.

وتدوينه حسب الرواية الثانية:

(١٦) هـ ~ هـ هـ ~ ع ~ ع ع ع ~ هـ ~ هـ

فوزنه: لا(لا)لا لا لا(لا)لا لا لا لا لِم لا لا لا

أي: مف(عو)لاتن مف(ت)ع(لا)تن مف(عو)لاتن مف(عو)لاتن

٢١٨ - نيم خفيف الحلبي (الروايتان الأولى والثانية)

ويدون حسب الرواية الأولى:

(١٦) هـ ع ع ~ هـ ع ع ~ هـ ع ع ع ع ع ع

فوزنه: لا لا لا(لا) لا لا لا(لا) لا لا لا لِم لا لِم

أي: مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مستفعلتْك

كما يدوّن حسب الرواية الثانية:

(١٦) هـ ع ع هـ ~ ع ع هـ ~ هـ ع ع هـ ع ع ع هـ

فوزنه: لالال(لا) لالال(لا) لالال(لا) لالال(لا) لالال(لا)

أي: مفعولا(تن) مفعولا(تن) مفعولاتن مفعولاتن

٢١٩ - الشرقيين الحجازي (الرواية الثانية)

مرت معنا الرواية الأولى تحت رقم ٢٠٧ اعلاه. وتدوينه حسب

الرواية الثانية:

(١٦) هـ هـ هـ هـ ~ ع ع ع ع . ع ع ع

وهو هنا معقد يتضمن ثلاث سرعات وعمليات تمخير (سنكوب)

وتضعيف وطي. ونعيد تدوينه لتوضيح البنية وهذه العمليات:

(١٦) هـ هـ هـ ~ هـ ~ ع ع ع ~ ع ع ع ~ ع ع ع

فوزنه: لالال(لا) لالال(لا) لالال(لا) لالال(لا) لالال(لا) لالال(لا)

أي: مفعولا(تن) مفعولا(تن) مفعولا(تن) مفعولا(تن) مفعولا(تن) مفعولا(تن)

٢٢٠ - الورشان (أصل الإيقاع)

وهو غير إيقاع ورش ذي الستة والعشرين، وبعضهم يسميه

"البيرشان". وقد استقرت في مصر عادة إدخال الرباط في هذا الإيقاع

مرتين، وهو حلية ليست من أصل الإيقاع.

فإذا استبعدنا الرباطين ظهر لنا أصل الإيقاع كما يلي:

(١٦) ع هـ هـ ~ ع هـ ~ ع هـ ~ ع هـ ~ ع هـ ~ ع هـ

هـ هـ هـ ع هـ ~ ع هـ ~ ع هـ ~ ع هـ ~ ع هـ ~ ع هـ

وبالاختصار:

(١٦) ع هـ ~ ع هـ ~ ع هـ ~ ع هـ ~ ع هـ ~ ع هـ ~ ع هـ ~ ع هـ

فوزنه: لا(لا) لا لا(لِ)مَ لائمَ لا(لِ)مَ لايمَلَا(لا)
أي: مفعو(لا)تن مفع(ت)عِلَاتك مفتعلا(تُ)ك مفتعلا(تن)

أما مع الرباطين فيصبح ذا ثماني جمل، انظره تحت رقم ٢٥٩ أدناه.

٢٢١ - لمسة الحبيب الكويتي

وهو من ستة عشر رباعاً وتدوينه:

$\begin{array}{ccccccc} \circ & \acute{e} & \acute{o} & e & e & & \\ \circ & \acute{e} & \sim & e & \sim & & \\ \circ & \acute{e} & \acute{o} & e & e & & \\ \circ & \acute{e} & \acute{o} & \circ & \acute{e} & \acute{o} & \end{array} (17)$

فوزنه: إِمْلَا إِمْلَا لَا لَا إِمْلَا (بـ) لى (لا) بلى لَا لَا إِمْلَا

اي: متفاعِلَتَن مستفعلَتَن (م)فا(ع)لَتَن مستفعلَتَن

٢٢٢ - خُطْفَةُ الْقَطَرِي

وهو من ستة عشر ثَمناً وتدوينه:

$\sim e \bar{d} \bar{d} \quad \bar{d} \bar{e} \bar{d} \bar{d} \quad \bar{d} \sim \bar{d} \bar{e} \quad \bar{d} \bar{d} \bar{e} \bar{d} (17)$

وبالاختصار يصبح:

८०० ०८०० ००८ ००८० (१७)

فإذا قابلنا كل نقرة متحركة بحرف متحرك، وكل نقرة ساكنة بسبب

كان وزنه:

لِمَ لِمَ بلال لِمَ لِمَ لِمَ

أَي: فَعَلَكَ فَعُولُ فَعَلَكَ فَعِلْن

٢٢٣- البطايعي المغربي (الصيغة الثانية)

مرت معنا الصيغة الأولى تحت رقم ١٧٢ أعلاه. اما الصيغة الثانية

فَتُفْعَذُّ بِآلَاتِ إِيْقَاعِيَّةٍ ثَلَاثٍ عَلَى أَسَاسِ تَوْزِيْعِ الْأَدْوَارِ وَتَوَافُقِ الْأَصْوَاتِ،

وهو من ستة عشر ثُمناً وربما كان من الأصح اعتباره من ستة عشر

نصف ثمن أي ستة عشر ربع الربع لأن هذه الصيغة تتضمن مجرد

عمليات تضعيف هي أقرب إلى التشبيعات والتزيينات تجعله يبدو وكأن

له بنية أخرى . وقد دوتا هذه الصيغة بترتيب مواقع النقرات أو السكتات تحت بعضها لكي يتضح الصوت المسموع:

الآلة الأولى: (١٦) ~ هـ ~ ~ هـ ~ ~ هـ ~ ~ هـ ~

الآلة الثانية: (١٦) ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~

الآلة الثالثة: (١٦) ع ~ ~ ~ ~ ~ ع ~ ~ ~ ~ ~

الصوت المسموع: عَ هَ هَ هَ هَ هَ هَ هَ هَ هَ هَ هَ

فوزنه: لِمَ لِمَ لِمَ لِمَ لِمَ ٧٧

أي: فَعَلَكَ فَعَلَكَ فَعَلَ فَعُولُنْ

٢٢٤ - الزومال النجدي

ويسمونه أيضاً المزمار، ولعلها تحريف لأن هذا الإيقاع تختص به آلات النقر، فتعرفها فرقة إيقاعية مؤلفة من أربع آلات لكل منهما دور، فينجم توافق الأصوات، ويُغنى بالتناوب معها نوعٌ من الحداء.

وقد دونّوه على أساس أنه من أربعة أرباع، والأصح اعتباره من ستة عشر ثُمناً، وذلك لسببين على الأقل:

أولهما أن الإيقاع يعزف مضاعفاً أي على دورين، لأن النقرزان الثاني يصاحب الآلات الأخرى بشكلين مختلفين بالتناوب.

وثانيهما أن الأرباع لا تظهر في الإيقاع إلا في مواقع السكون لبعض الآلات، فهو سريع عموماً تبرز فيه براعة الموقعين، كما أن أزمان النقرات هي أثمان وأنصاف أثمان.

وما أظن إلا أن المدوّن^٣ رغب كعاداته في الاختصار، يدل على ذلك اتّباعه للعديد من أساليب الاختصار الأخرى في التدوين منها رموز الإعادة لجزء من الإيقاع وغير ذلك من الأساليب التي تشوّش بنية

٣ مجدي العقيلي، السماع عند العرب، الجزء الثالث ص ١٠٦.

الإيقاع، وعلى الأقل لا تُبرز مواقع توافق الأصوات وأدوار الآلات المختلفة.

وعلى أساس ما سبق، وفي محاولة لتحديد البنية الكلية وأدوار الآلات المختلفة ومواقع توافق الأصوات نعيد التدوين على أساس إلغاء الاختصارات وترتيب النقرات المتوافقة تحت بعضها في أربعة أسطر:

توافق الأصوات في الزومال النجدي

الطار الكبير:

6 6 6 6 6 6 6 6 / 6 6 6 6 6 6 6 (16)

الطار المتوسط:

$$\sim \quad \sim \quad \sim \quad \sim \quad \sim \quad \bar{o} \quad \bar{e} \quad \bar{o} \quad \bar{e} \quad \bar{e} / \sim \quad \sim \quad \sim \quad \sim \quad \sim \quad \bar{o} \quad \bar{e} \quad \bar{o} \quad \bar{e} \quad \bar{e} (17)$$

النقرزان الأول:

$$\begin{array}{ccccccc} \bar{c} & \bar{c} & \bar{c} & \bar{c} & \bar{c} & \bar{c} & \bar{c} \\ \bar{c} & \bar{c} & \bar{c} & \bar{c} & \bar{c} & \bar{c} & \bar{c} \end{array} / \begin{array}{ccccccc} \bar{c} & \bar{c} & \bar{c} & \bar{c} & \bar{c} & \bar{c} & \bar{c} \\ \bar{c} & \bar{c} & \bar{c} & \bar{c} & \bar{c} & \bar{c} & \bar{c} \end{array} (16)$$

النقرزان الثاني:

$$\sim \sim \begin{smallmatrix} \# \\ \# \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \# \\ \# \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \# \\ \# \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \# \\ \# \end{smallmatrix} / \sim \sim \begin{smallmatrix} \# \\ \# \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \# \\ \# \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \# \\ \# \end{smallmatrix} \sim \sim \begin{smallmatrix} \# \\ \# \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \# \\ \# \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \# \\ \# \end{smallmatrix} (16)$$

فأوزان الآلات الإيقاعية المنفردة هي:

الطار الكبير: مفعولاتن / مفعولاتن مفعولاتن

الطار المتوسط: متفاعلا(تُ مفعولاتن) / متفاعلا(تُ مفعولاتن)

النقران الأول: متفاعلتين / متفاعلتين متفاعلتين ٤

النقرزان الثاني مفتعٍ-(لاتن) مفتعٍ-(لاتن) / مفتعلاتك مفتعٍ-(لاتن) °

٤ والأخرى أن يقال إن دور النقرزان الأول ينحصر في تكرار جملة (فَعِلْنِ) ثمانية مرات ولكننا استعملنا جملة (متفاعلتين) لتوضيح الصلة مع جملة الإيقاع الرباعي الموصل، وهي جملة الطار الكبير.

غير أن توزيع الأدوار وتوافق الأصوات يجعل السامع يسمع مزيجاً من هذه الأوزان بحيث تأتي مثلاً نقرة قوية من آلة ولينة من آلة أخرى في آن واحد، فتغلب القوية على امتزاجها باللينة، كما ترد نقرة قوية أو لينة من آلة في حال سكوت الآلات الأخرى فيغلب صوت نقرتها.

وقد حاولنا تتبّع هذه التوافقات فخرجت الصورة التالية:

محصلة الصوت المسموع:

[illegible]

فالوزن الكلي هو:

فَعَلَّكَ فَعَلَّكَ فَعَلَّكَ / فَعَلَّكَ فَعَلَّكَ فَعَلَّكَ

غير أن الوزن الأصلي هو ما ينقره الطار الكبير، فهو جملة (مفعولاتن) مكررة أربع مرات. ومن هنا يظهر أن الإيقاع أصله من الموصل الرباعي دخلت عمليات تضعيف بشكل عام وعمليات طي في مواقع محددة لآلات مختلفة فأصبح موصلًا متوافقًا مع مفصل.

وهو من أروع الإيقاعات العربية.

الزمرة الخامسة - الثماني عشري في أربع جمل

٢٢٥ - نقش الثمانية عشر

وهو إيقاع مركّب يتألف من ضم إيقاعين هما المدور تركي ثم

المدور العربي، وتدوينه:

000 ~ 00 / ~ 0 0000 ~ 0 00 ~ 0 (18)

٥ والأخرى أن يقال إن دور النقرزان الثاني ينحصر في جملة (فاعلٌ)، وتكرارها هو على التوالي:
نقر - سكوت - نقر / نقر - نقر - سكوت. ولكننا استعملنا جملة مفتعلتين
أو مفتعلتك لتوضيح التوافق مع جملة الموصّل الرباعي، وهي جملة الطار الكبير.

وقد وجدت هنا أن ضم الإيقاعين قد تم مع تغيير في شكل كل منهما مع المحافظة على البنية، ولذلك قد يصح أن نعتبر ذلك رواية أخرى لكل منهما.

وبالْحَثِّ: (١٨) ع ع ه ع ع ه ع ع ه ع ع ه

فوزنه: لالِمَ لالِمَ لِمَ لا بلا لَ لِمَ

فَاعِلُ فَاعِلُ مَتَفَاعِلُن فَعِيلُ

الزمرة السادسة - ذات الأربعة والعشرين في أربع جمل

۲۲۶ - فرنکجین

ومعناه (نقر النحاس)، وتدوينه:

$\phi \phi \quad \phi \phi \sim \phi \quad \sim \phi \sim \phi \sim \phi \quad \sim \sim \sim \phi \quad \sim \phi \quad \sim \sim \sim \phi \sim \phi \quad (24)$

وبالْحَيَّ:

$\bar{c} \bar{c} \bar{c} \bar{c} c \quad c c c \quad \sim o o \quad \sim o o \quad (24)$

فوزنه: لا(لا) لا(لا) لا(لا) لا(لا)

أي: مفعو (لن) مفعو (لن) مفعولن فاعلتك

٢٢٧- الشنبر التركي (الروایتان الأولى والثانية)

ومعنى الشنبر "الدائري". وله روايتان تختلفان اختلافات بسيطة، وقد

ورد كل منهما في رواية ضمن إيقاع الزنجير التركي، الذي هو إيقاع

مركب. وتدوينه حسب الرواية الأولى:

~ c c c ~ c ~ c ~ o ~ c ~ c ~ c ~ o ~ o ~ o ~ c ~ o (24)

وبالْحَتِّ:

$c \bar{c} \bar{c} c \quad c d c \quad c c \bar{d} \bar{d} \quad d c d \quad (12)$

فوزنه: لالا لا لِمَلا لا لا لا لا لا لِمَلا

أي: مفعولن فَعِلَاتِن مفعولن مفعولن مفتعلن

أما في الرواية الثانية فتدخل فيه عمليتا تضعيف هما في جملتيه الأولى والأخيرة، فتدوينه:

٤ ٤ ٤ ٤ ~ ٤ ~ ٤ ~ ٥ ~ ٤ ~ ٤ ~ ٤ ~ ٥ ٤ ٤ ~ ٥ (٢٤)

وبالحث:

$\bar{c} \bar{c} \bar{c} \bar{c} \bar{c} \quad c \bar{c} c \quad c \bar{c} \bar{c} \bar{c} \bar{c} \quad c \bar{c} c \quad (24)$

فوزنه: لا لِمَلا لِمَلا لا لا لا لا لِمَ لِمَ لا لِمَ لِمَ
أي: مفتعلن فَعِلَاتن مفعولن مفتعلك

٢٢٨ - الدرج الغرناطي

وتدوينه:

~ ♀ ~ ♀ ~ ~ ♀ ~ ♀ ~ ♀ ♀ ♀ ♀ ~ ♀ ~ ♂ ~ ♀ ~ ♂ (24)

وله رواية ثانية تجعل النقرة الثانية قوية بدل اللينة. وبحثه يصبح:

c c ~ c c c ċ ċ ċ ċ c o c o (٢٤)

فوزنه: لا لا لا لا لِمَ لِمَا لا لا (لا) لا لا

أي : مفعولاتن فَعَلَ فعولن مفـ(عو)لاتن

الزمرة السابعة - ذات الثمانية والعشرين في أربع جمل

٢٢٩ - الدور الكبير (الروايتان الأولى والثانية)

وتختلف هاتان الروايتان تختلفان اختلافاً بسيطاً يقتصر على عملية

تضعيف في الجملة الأخيرة من الإيقاع.

وحسب الرواية الأولى يدون:

$$\sim \mathcal{C} \sim \mathcal{C} \quad \mathcal{D} \mathcal{C} \mathcal{C} \quad \mathcal{D} \sim \mathcal{C} \quad \sim \mathcal{D} \sim \mathcal{D} \quad (2A)$$

~ ♀ ~ ♀ ~ ♀ ~ ♀ ~ D ~ D ~ ♀

وَبِحَـنَّهِ يُصْبِحُ:

ccc cddc cc $\bar{d}\bar{c}$ $\bar{c}\bar{d}cdd$ ($\bar{2}\wedge$)

۲۷.

$\sim \mathcal{C} \sim \mathcal{C}$ $\sim \sim \mathcal{C}$ $\sim \sim \mathcal{C}$ $\sim \sim \mathcal{C}$

$\epsilon \epsilon \sim \epsilon$ $\sim \epsilon \sim \epsilon$ $\sim 0 \sim \epsilon$ $\sim 0 \ 0 \ 0 \ (\gamma \wedge)$

الزمرة الثامنة - ذات الاثنى والثلاثين في أربع جمل

وهو إيقاع بطيء. وهو في الأصل من ستة عشر سبباً ويدل على ذلك اسمه، ولكن من أجل الإبطاء فيه زُود كل سبب فيه بسكتة تعادل سبباً مما ضاعف عدد أسبابه، الأمر الذي جعل الموسيقيين المعاصرين يصنفونه في زمرة الإيقاعات ذات الاثنتين وثلاثين رُبعاً.

~ 0 ~ 0 ~ 0 ~ 0 ~ 0 ~ 0 ~ 0 (32)

~ c ~ c ~ c ~ d ~ c ~ c ~ d ~ c

وبالْحَثِّ: (٣٢) ٤٥٤٥ ٥٥٤٥ ٤٤٤٥ ٤٤٤٥

فهو من أربع جمل رباعية متساوية هي:

مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن

أما الرواية الثانية فلا تختلف كثيراً حيث تدخل سكتة مكان النقرة الثانية من الجملة الأخيرة ووزنه يبقى على حاله أي:

أي : مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مفـ(عو)لاتن

انظر الرواية الثالثة تحت رقم ٢٦٣ ادناه.

٢٣٢ - الخمس التركي (الروايتان الأولى والثانية)

وله روايتان تمثلان التطبيق العربي للإيقاع، بينما توجد رواية ثالثة تروي عن تطبيق الأتراك للإيقاع لا تختلف عن الرواية الأولى إلا بتفاوت اللين والقوة في بعض النقرات وعدم وجود أية حالة تضعيف. وبعضهم يعتبر الإيقاع من ستة عشر نصفاً (بيضاء) والنتيجة واحدة. وحسب الرواية الأولى يدون كما يلي:

$$\sim f \sim f \quad 00 \sim 0 \quad \sim f \sim 0 \quad \sim f \sim 0 \quad (32)$$

~ ♀ ~ ♀ ~ ♂ ~ ♀ ~ ♂ ~ ♀ ~ ♂

ففيه حالة تضعيف واحدة. وبالحث يصبح:

c c d c d c c d c c d d c d c d (३५)

فوزنه : لالالا لالالا لالالا لالالا

أي: مفعولاتن مفتعلاتن مفعولاتن مفعولاتن

أما حسب الرواية الثانية الثانية فيدون:

८ ८ ~ ८ ~ ० ~ ० ~ ८ ~ ० ८ ८ ~ ० (३५)

$\psi \psi \psi \psi \sim \psi \sim \psi \quad \sim D \psi \psi \quad \sim \psi \sim D$

وَبِحَنِّهِ يَصْبِحُ:

$\bar{c} \bar{c} \bar{c} \bar{c} \bar{c} \bar{c} \quad o \bar{c} \bar{c} \bar{c} o \quad \bar{c} \bar{c} \bar{c} o o \quad c o \bar{c} \bar{c} o (32)$

فوزنه: لا لِمَلَا لا لا لِم لا لا لِمَلَا لا لا لِم لِم

أي: مفعلاتن مفعولاتك مستفعلتن مستفعلتك

٢٣٣ - برفشان (الروایتان الأولى والثانية)

وبرفشان كلمة أعجمية تعني "الحمل الثقيل" وهو إيقاع يغلب عليه البطء، وله روايتان تختلفان فيما بينهما اختلافاً بسيطاً. وتدوينه حسب الرواية الأولى:

(٣٢) ~ ~ ~ ه ~ ~ ~ ه ~ ~ ~ ه ~ ~ ~ ه ~ ~ ~ ه

~ ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه

وبالحث:

(٣٢) ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه

فوزنه: لا(لا) لا لا لا(لا) لا لا لا لا لا لا لا لا لا لا

أي: مف(عو)لاتن (مف)عولا(تن) مفعولاتن مستفعلتن

أما في الرواية الثانية فإنه ينتهي بنقرة لينة بدلاً من السكته ومعنى ذلك دخول عملية تضعيف في جملته الأخيرة. ولا يتأثر الوزن كثيراً

حيث يصبح:

مف(عو)لاتن (مف)عولا(تن) مفعولاتن مستفعلتك

٢٣٤ - فرع تركي

وتدوينه: (٣٢) ~ ~ ~ ه ~ ~ ~ ه ~ ~ ~ ه ~ ~ ~ ه

~ ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه

وبالحث: (٣٢) ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه

فوزنه: لا(لا) لا لا لا(لا) لا لا لا لا لا لا لا لا لا لا

أي: مف(عو)لاتن مف(عو)لا(تن) مستفعلتن مستفعلتك

الفئة الخامسة - الإيقاعات ذات الجمل الخمس ١

الزمرة الأولى - السبع عشرية في خمس جمل

٢٣٥ - نقش السبعة عشر

وهو إيقاع مركب من أربعة إيقاعات هي الأعرج (الفالس) ثم النواخت ثم آغر أقصاق تركي معدّل ثم الوحدة السائرة. وتدوينه:

١ تبدأ الإيقاعات الطويلة اعتباراً من هذه الفئة، باستثناء بعض الإيقاعات التي مرت معنا سابقاً والتي أمكن إدراجها في عدد أقل من الجمل. ويعتبر الموسيقيون أن الإيقاعات الطويلة، وقد مر معنا بعضها سابقاً، هي مما "ينطبق على الواحدة"، وهذا معناه أنها تسير على نمط واحد، أي توالي نقرة قوية أو نقرة لينة أو سكتة في زمن منتظم. والإيقاعات المتبقية لنا في هذا الفصل هي من هذا النوع عموماً. ويعتبر توفيق الصباغ في كتابه "الدليل الموسيقي العام" أن هذه الإيقاعات "لا تُحدث تأثيراً حسناً إلا إذا اشترك في توقيعها جملة دفوف ونقرزانات كما كانوا يفعلون قديماً". ويضيف "أما الألحان المنظومة على تلك الأوزان الطويلة فسواء ضربت على وزنها الأصلي أم على الواحدة لا يزيد ولا ينقص شيء من تأثيرها على السامع، حتى ولا يمكن للسامع أن يفرّق بين لحن يُضرب على ضرب (الشنبر) وبين آخر يُضرب على ضرب (زنجير) مثلاً، بينما لو عُزف لحن على ضرب (سماعي ثقيل) ثم انتقل العازف بدون أن يصحبه دف إلى لحن آخر وزنه (سماعي دارج) لشعر السامع حالاً بتغيّر الوزن". ومع ذلك فإن عدداً لا بأس به من الإيقاعات الطويلة أمكن حثّه من أجل الكشف عن بنيته العروضية الحقيقية، وهنا أمكننا في الفقرات السابقة أن نجد بُنى لها أهميتها وتميزها. ويبقى لنا بعد ذلك عدد لا بأس منه من الإيقاعات الطويلة التي لا جدوى من حثّها لاحتوائها على أكثر من سرعتين، الأمر الذي لا يفيدنا عروضياً، بحيث لا يبقى أمامنا سوى تحديد بنيتها العروضية وفقاً لسرعاتها الأصلية، بل قد نضطر أحياناً لتصنيف سرعتها للإبقاء على سرعتين يمكن لحروف اللغة أن توازيها. وتتألف هذه الإيقاعات من مجموعة جمل هي خمس فأكثر، ويمكن أن تقطّع على أشكال مختلفة، نجتهد في اختيار أنسبها. على أن أكثرها يناسبه شعر موزون على شكل موشح. ولذلك نجتهد في صياغة أفضل الأشكال التي تنطوي على تناظرات هندسية مقبولة لنظم هذا النوع من الأشعار. وحفاظاً على الأسلوب المتبع في التصنيف نستمر في ترتيب الفئات بالتسلسل المتبع حتى الآن.

$\bar{c} \bar{c} 0 \quad \bar{c} \bar{c} 0 \quad c c 0 c \quad c \sim 0 \quad c \sim 0 \quad c c 0 \quad (17)$

فوزنه: $\lambda\lambda\lambda$ $\lambda(\lambda)\lambda$ $\lambda(\lambda)\lambda$ $\lambda\lambda\lambda\lambda$ $\lambda\lambda\lambda$ $\lambda\lambda\lambda$

أي: مفعولن مف-(عو)لن مف-(عو)لن مفعولان مفعلاتك

وهذا الإيقاع يصلح للتوشيح، ويتوازن بتعديل التقطيع كما يلي:

مفعولن مفعولن

مفعولان مفتعلاتك

وجملة (مفتعلاتك) تساوي موسيقياً جملة (مفعولاتن)، ويمكن توحيد

الاثنتين في وزن الشعر.

الزمرة الثانية - الثماني عشرية في خمس جمل

٢٣٦- السماح العراقي

يبدو ميزان السماح في العراق أقل تعقيداً منه في بلاد الشام فهو

يتألف من ثمانية عشر تُمناً في العراق بينما يتألف من ثمانية وثلاثين

ثُمَّناً فِي بِلَادِ الشَّامِ. وَتَدْوِينِ الْمِيزَانِ الْعِرَاقِيِّ:

$\epsilon \quad \bar{\epsilon} \quad \bar{\epsilon} \quad \bar{\epsilon} \quad \bar{\epsilon} \quad \bar{\epsilon} \quad \bar{\epsilon} \quad \bar{\epsilon}$ $\epsilon \quad \bar{\epsilon} \quad \bar{\epsilon}$ $\epsilon \quad \epsilon \quad \epsilon$ (18)

ونظراً لأنه ينطوي على ثلاث سرعات غير شكل تدوينه بحيث

يظهر على سرعتين، وهذا لا يؤثر عليه وإنما هو مجرد شكل للتدوين،

وعلى هذا الأساس نعيد تدوينه:

$$\sim \bar{c} \bar{c} \bar{c} \quad \bar{c} \bar{c} \bar{c} \bar{c} \bar{c} \quad \sim \bar{c} \bar{c} \bar{c} \quad \sim \bar{c} \quad \sim \bar{c} \sim \bar{c} \quad (18)$$

فوزنه: لا(لا)لا(لا) لا(لا) لا(لا) لا(لا) لا(لا)

أي: مف-(عو)لا(تن) فع-(لن) مفعولا(تن) مفتعلاتن مفعولا(تن)

ويمكن إعادة تقطيعه وترتيبه للتوشيح كما يلي:

فَعْلَن مَفْعُولَاتِن مَفْعُولَاتِن

مفعولاتن مفتعلاتن

| | | | | | |
|--------|------------|------------|------------|---------|------------|
| فوزنه: | لِمَلَا | لِمَلَا | لَا لَا | لِمَلَا | لَا |
| أَي: | فَعِلَاتِن | فَعِلَاتِن | مَفْعُولِن | فَعِلِن | مَفْعُولِن |

الزمرة السادسة - ذو التسعة والعشرين في خمس جمل:

٢٤١ - التُّرْكُ زَرْبِ الحَلْبِيِّ

$\varphi \circ \sim \varphi \quad \psi \circ \sim \psi \quad \sim \varphi \sim \psi \quad \sim \varphi \sim \varphi \quad \sim \sim \sim \psi \quad (29)$

$\frac{1}{2} \frac{1}{2}$ ~ 0 $\sim \frac{1}{2}$ $\sim 0 \frac{1}{2}$

وبالحث: (٢٩) هـ ~ ع ع هـ هـ ع هـ هـ ع ع هـ ع ع هـ

فوزنه: لا(لا)لا لا لا لا لآلِمَ لآلِمَ بلى لا لآلِمَ
أي: مف-(عو)لاتن مفعولاتك فاعلُ فَعولُن فاعلُ

الزمرة السابعة - ذو الاثنین والثلاثین فی خمس جمل

٢٤٢ - الخفيف التركي (الرواية الأولى)

وتدوينه حسب الرواية الأولى

~ c c o ~ c ~ o ~ c c o ~ c c o (३२)

$C \ C \sim \ C \quad D \ C \ C \ D \quad C \ C \ D \ D \quad \sim \ C \sim \ D$

وبالحدث يصبح:

$\bar{c} \bar{c} c \bar{c} \quad \bar{c} \bar{o} \bar{c} \bar{c} \quad \bar{o} \bar{o} c o \quad c \bar{c} \bar{o} c o \quad c \bar{c} \bar{o} \quad c \bar{c} \bar{o}$ (३२)

فوزنه: لِمَلَا لِمَلَا لَا لِمَلَا لِمَ لِمَ لِمَ بلى لِمَ
أي: متفاعلتن مستفعلتن مستفعلُ فَعَاكَ مفاعلُ

انظر الرواية الثانية تحت رقم ٢٦١ أدناه.

الفئة السادسة - الإيقاعات ذات الجمل الست

الزمرة الأولى - الثماني عشرية في ست جمل:

۲۴۳ - نیم دور

ومعناه (نصف دور)، ولكن يجب الانتباه إلى أن هنالك إيقاعاً اسمه "نصف نيم دور" مر معنا سابقاً تحت رقم ١٨٠ أعلاه.

ويدون ایقاع نیم دور:

$c \sim c \sim c \quad c \bar{c} \bar{c} \quad c c c \quad c \bar{c} \bar{c} \quad c c c \quad (18)$

فوزنه: $\lambda\lambda\lambda$ $\lambda\lambda\lambda$ $\lambda\lambda\lambda$ $\lambda(\lambda)\lambda(\lambda)\lambda$

أي مفعولن فَعِلَاتِن مفعولاتن فَعِلَاتِن مفـ(عو)لا(تن) فعَلَن

وفي حالة التوشيح قد يناسبه التناظر التالي:

مفعولن فَعِلَاتِن مفعولاتن فَعِلَاتِن

مفعولن مفعولن

٢٤٤ - إي نوسي العراقي

والمرجح أن هذا الإيقاع فارسي الأصل ومعنى الكلمة "المشعوذ" أو "العفريت"، وربما كان ذلك لكثرة التبدل في سرعته، حيث أن له ثلاثة سرعات، بل أربعة سرعات إذا ضممنا السكّنة في وسطه إلى النقرة القوية الساكنة التي تسبقها.

ويدون الإيقاع ٢:

$$\begin{array}{cccccc} \overset{\cdot}{c} & \overset{\cdot}{c} & \overset{\cdot}{c} & \overset{\cdot}{c} & \overset{\cdot}{c} & \overset{\cdot}{c} \end{array} \sim 0 \quad \begin{array}{cccccc} \overset{\cdot}{c} & \overset{\cdot}{c} & \overset{\cdot}{c} & \overset{\cdot}{0} & \overset{\cdot}{c} & \overset{\cdot}{c} \end{array} \quad 00(18)$$

فتعدد سرعات الإيقاع لا ينسجم مع بنية اللغة. ولذلك نلجأ إلى إعادة شكل كتابته بحيث نقسم النقرات الساكنة فيه إلى عنصريها وهما نقرة

٢ وجدت هذا الإيقاع مدوناً في بعض المراجع منقولاً خطأً، بحيث لا يمكن أن نعتبر ذلك التدوين رواية مختلفة، لاسيما وأن المرجع اعتبر اسمه "أي نواسي" وكأنه مخاطبة لأبي نواس وهذا غير صحيح.

متحركة وسكون يليها، كما نقسم السكّنة الطويلة إلى سكّنتين قصيرتين.
وهذا كله لا يعدّل في بنية الإيقاع وإنما شكل التدوين فقط.
وبإعادة التدوين يصبح :

$\overset{\cdot}{c} \overset{\cdot}{c} \overset{\cdot}{c} \quad \overset{\cdot}{c} \overset{\cdot}{c} \overset{\cdot}{c} \quad \sim \sim \sim \overset{\cdot}{o} \quad \overset{\cdot}{c} \overset{\cdot}{c} \overset{\cdot}{c} \quad \overset{\cdot}{o} \overset{\cdot}{c} \overset{\cdot}{c} \quad \sim \overset{\cdot}{o} \sim \overset{\cdot}{o} \quad (18)$

وبهذا يظهر وزنه:

$\psi(\psi)(\psi)$ $\psi\psi\psi$ $(\psi\psi)$ $\psi\psi$ ψ ψ

مفـ(عو)لا(تن) مفعولن مفعولاتن (مفعولن) فعولُ فعِلن

الزمرة الثانية - التسع عشري في ست جمل

٢٤٥ - صوفيان الجزائري (الرواية الثانية)

وردت معنا الرواية الأولى تحت رقم ١١٣ أعلاه.

أما حسب الرواية الثانية فتدوينه:

$\begin{matrix} \bar{b} & \bar{b} & \bar{c} & \bar{c} \\ b & b & c & c \end{matrix}$
 $\begin{matrix} b & c & c & b \\ b & c & c & b \end{matrix}$
 $\begin{matrix} b & c & b & c & c & b \\ b & c & b & c & c & b \end{matrix}$
 $\begin{matrix} b & c & b & (-19) \end{matrix}$

فوزنه: $\lambda(\lambda)\lambda\lambda$ $\lambda\lambda\lambda$ $\lambda(\lambda)\lambda\lambda$ $\lambda\lambda\lambda$ $\lambda(\lambda)$ $\lambda\lambda$

أي: مفعولن مفـ(عو) لاتن مفعولن ففـ(لن) فعلاتن

الزمرة الثالثة - ذات الواحد والعشرين في ست جمل

٢٤٦ - طرة

وله روايتان، وتدوينه حسب الرواية الأولى:

$c \circ c \quad c \circ \quad c \circ \sim c \quad \bar{o} \bar{o} o c c \quad \sim c \quad o c \quad c \sim \bar{o} \bar{o} o \quad (21)$

فوزنه:

$$y \sim y(y) \quad y \sim y(y) \quad y \sim y(y) \quad y \sim y(y) \quad y \sim y(y)$$

أي: مفتعـ(لا)تن مفعولا(تن) مفعولاتك مفـ(عو)لاتن فعطن مفعولن

أما الرواية الثانية فلا تختلف عن الأولى إلا بظي النقرة الأخيرة فيه،

وبذلك لا تختلف بنيته.

في الحقيقة اسم عام لجميع الإيقاعات الموصلة، ويكاد يعتبر اسمه مرادفاً لاسم الإيقاع الموصّل عموماً، في أغلب المراجع العربية الموثوقة. كما أنه كما قال الفارابي أيضاً هو "أبو المفصلات" أيضاً، حيث يمكن أن يتولد منه إيقاعات مفصلة. ويبدو أن الشكل التالي هو ما استقر عليه شكل الإيقاع بعد عمليات محدودة مسموح بها فيه من طي وتضعيف، وتدوينه:

$f f \sim 0$ $f f f 0$ $f 0$ $f f \sim f$ $f 0$ $f f$ $\bar{0} \bar{0} 0$ $f 0$ (22)

فوزنه:

$\mathbb{Z}(\mathbb{Z})$ \mathbb{Z} $\mathbb{Z}\mathbb{Z}\mathbb{Z}$ $\mathbb{Z}(\mathbb{Z})$ $\mathbb{Z}\mathbb{Z}\mathbb{Z}$ $\mathbb{Z}\mathbb{Z}\mathbb{Z}$

أي: مفعولاتك مفعولاتن مفـ(عو)لاتن فعلن مفعولاتن مفـ(عو)لاتن
ويمكن إعادة تقطيع الجمل وترتيبها متناظرة تقريباً للتوشيح كما يلي:

فعلن مفتعلاتن فعلن مفعولاتن

فَعْلَان مَفْعُولَاتِن مَفْعُولَاتِن

الزمرة الخامسة - ذات الأربعة والعشرين في ست جمل

٢٥٠ - الأربعة والعشرون الحلي (الروايتان الأولى والثانية)

وتدوينه حسب الرواية الأولى:

c c ~ d c c c d c c d c c d ċ ḋ d d c d c d (५६)

فوزنه: لالالا لا لالاملا لالالا لالالا ل(ل)لا

أي: مفعولاتن مستفعلتن مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مفـ(عو)لاتن

فالإيقاع نوع من الموصل دخل عليه تضعيف في الجملة الثانية وطي في الجملة الخامسة.

وأما حسب الرواية الثانية فتدوينه:

c c ~ d c c c d c c d c c d c d d d c d c d (24)

فلا يختلف إلا في الجملة الثانية، فهي هنا (مفتعلتن) وهناك (مستفعلتن) وهما متساويتان موسيقياً.

٢٥١ - الشنبر الحلي (الروايات الثلاث)

وقد يقال له (الجنبر)، ومعناه (المحلّق)، وله ثلاث روايات، وتدوينه
حسب الرواية الأولى:

~ o c c ~ c ~ c o o o c o (YΣ)

$\mathbb{C} \subset \mathbb{C} \sim \mathbb{D} \quad \mathbb{C} \subset \mathbb{C} \sim \mathbb{C} \quad \sim \mathbb{D} \subset \mathbb{C}$

ولا يفيد فيه الحث بسبب التضعيف في الجملة الأولى، ووزنه:

$(\gamma)\gamma \quad \gamma\gamma \quad (\gamma)\gamma(\gamma)\gamma \quad \gamma\gamma\gamma$

$$yy(y)y \quad yy(y)y \quad (y)yyyy$$

أي: مفعولاً لك مفـ (عو) لا (تن) مفعولاً (تن)

مفعولا (تن) مف-(عو) لاتن مف-(عو) لاتن

وبذلك يبدو كنوع من الأهازيج.

وأما الرواية الثانية فتدخل فيها عملية تضعيف في وسط جملة الثانية.

وتدوينه حسب الرواية الثانية:

~ c c c ~ c ó ó ó ~ o c c (24)

~ D C C ~ C ~ D ~ C ~ D

فوزنه: لا لا لا (لا) لا لا لا (لا) لا لا لا (لا)

(Y)YYY (Y)Y(Y)Y (Y)Y(Y)Y

أي: مفعولا(تن) مفتعلا(تن) مفعولا(تن)

مف- (عو) لا (تن) مف- (عو) لا (تن) مفعولا (تن)

وأما الرواية الثالثة فتأتي بموجبها عملية التضعيف في آخر الجملة الثانية، وتبقى الفروق الأخرى منحصرة في تبادل المواقع بين بعض السكتات والنقرات القوية واللينة. وتدوينه:

(٢٤) هـ ~ ع ع هـ هـ هـ هـ ع ~ ع ~ ع ~

ع ع هـ ~ هـ ع ع ~ هـ ع ~ ع ع ع

فوزنه: لا(لا) لا لا لا لا لا لا لا لا لا(لا) لا(لا) لا(لا)

لا لا لا(لا) لا لا لا(لا) لا لا لا(لا) لا لا

أي: مف(عو) لا تن مفعولاً تَكْ مف(عو) لا(تن)

مفعولاً(تن) مفعولاً(تن) مف(عو) لا تن

٢٥٢ - الرهج (الرواية الثانية)

مرت معنا الرواية الأولى من الرهج تحت الرقم ٢٠٢ أعلاه.

وتدوينه حسب الرواية الثانية:

(٢٤) هـ ~ هـ ~ هـ ~ ع ~ هـ ~ ع ~ ع ~ ع ~

هـ ~ ع ~ ع ~ ع ~ ع ~ ع ~ هـ ~ هـ ~

ولا يفيد حثّه فوزنه:

لا(لا) لا(لا) لا(لا) لا(لا) لا(لا) لا(لا) لا(لا)

لا(لا) لا(لا) لا(لا) لا(لا) لا(لا) لا(لا) لا(لا)

أي: مف(عو) لا(تن) مف(عو) لا(تن) مف(عو) لا(تن)

مف(ت) ع(لا) تن مف(عو) لا تن مف(عو) لا تن

الفئة السابعة - الإيقاعات ذات الجمل السبع

الزمرة الأولى - ذو الأربعة والعشرين في سبع جمل

٢٥٣ - الأربعة والعشرون المصري (أصل الإيقاع)

استقرت في مصر عادة استعمال هذا الإيقاع مع حلية الرباط، وهي سنكوب ليست من أصل الإيقاع.

ويدون أصل الإيقاع بدون هذه الحلية هو كما يلي:

c d c c d c d c d d ~ d (22)

$\sim \partial \bar{c} \bar{c} c \quad \bar{c} c \bar{c} \bar{\partial} \bar{\partial} \partial \quad \sim \partial c c$

فوزنه: $\gamma(\gamma)\gamma$ $\gamma\gamma\gamma\gamma$ $\gamma\gamma\gamma\gamma$

لا لا لا (لا) لايم بلى ن لايملا (لا)

أي: مفعول (عو) لاتن مفعول لاتن مفعول لاتن

مفعولا(تن) فاعلُ فِعولُ مفتعلا(تن)

انظر الإيقاع مع الرباط تحت رقم ٢٦٨ أدناه.

الزمرة الثانية - ذو الستة والعشرين في سبع جمل:

۲۵۴ - ورش

وكلمة ورش ليست عربية وإنما هي كلمة أعجمية معناها "الحرّ".

وتدوينه:

$C \ C \ D \ C \quad C \sim C \ C \quad \sim C \ D \ D \quad D \ C \ D$

(۲۶)

$$f \quad f \sim 0 \qquad f \quad f \sim f \qquad \sim f \sim 0$$

$\varphi(\varphi(\psi))$ $\varphi(\psi)$ ψ

$$\mathbb{Y}\mathbb{Y}(\mathbb{Y})\mathbb{Y} \quad \mathbb{Y}\mathbb{Y}(\mathbb{Y})\mathbb{Y} \quad (\mathbb{Y})\mathbb{Y}(\mathbb{Y})\mathbb{Y}$$

أى: مفعولن فَعِلًا (تن) مفعول (لا) تن مفعولان

مف(عو)لا(تن) مف(عو)لا(تن) مف(عو)لا(تن)

مفعولا(تن) مف-(عو)لاتن مف-(عو)لاتن

وبإعادة التقطيع وترتيب التناظرات يمكن أن يوضح كما يلي:

فَعْلَن مَفْعَلَن فَعْلَن مَفْعُولَن

فَعْلَن مَفْعُولَن فَعْلَن مَفْعُولَن

فعلن مفعولن مفعولن

وجملة (مفتعلن) في الجزء الأول من هذا القفل يحسن أن تتناظر تماماً مع نظائرها، إما بجعلها (مفعولن) وإما بتحويل نظائرها إلى (مفتعلن).

الزمرة الرابعة - ذو الأربعة والأربعين في سبع جمل

۲۵۸ - هزج ترکی

وتدوينه:

$\varphi \varphi \varphi \varphi \sim \sim \sim \varphi \sim \varphi \sim 0 \sim \sim \sim \varphi \sim 0 \sim 0 \sim \sim \sim 0 \quad (22)$

~ ♀ ~ ♀ ~ ♀ ~ ♀ ~ ♂ ~ ~ ~ ♂ ~ ~ ~ ♀ ~ ♂

وبالْحَث:

$$\begin{array}{cccccccc} \bar{c} & \bar{c} & \bar{c} & \bar{c} & \sim & c & c & 0 & \sim & c & 0 & 0 & \sim & 0 & (\bar{c} c) \end{array}$$

$\begin{matrix} \text{C} & \text{C} & \text{C} & \text{C} & & \text{O} & \sim & \text{O} & & \sim & \text{C} & \text{O} \end{matrix}$

فوزنه: $\lambda(\lambda)\lambda \quad \lambda\lambda(\lambda) \quad \lambda\lambda\lambda(\lambda) \quad \lambda\lambda\lambda\lambda$

$\gamma\gamma$ $\gamma(\gamma)\gamma$ $(\gamma)\gamma\gamma$

أي: مف-(عو)لن مفعو(لن) مفعولا(تن) فعلك

مفعول (لن) مفـ (عو) لن مفعولان

ويمكن أن يوضح على الشكل التالي، وقد حاولنا فيه تقليد بعض صور

الموشحات الأندلسية التي تجعل الجملة أحياناً سيباً واحداً مزيلاً:

فا (ع) مفعولن فـ (لن)

ولا يفوتنا أن نذكر أن إعادة التقطيع على هذا الشكل قد أدت إلى زيادة عدد الجمل مع أن الأصل في الإيقاع سبع جمل.

٢٥٩ - الورشان (ذو الرباطين)

استعرضنا أصل الإيقاع تحت رقم ٢٢٠ أعلاه. ولكن عادة إدخال الرباط استقرت في مصر بشكل خاص، وهذا يتضمن الرباط مرتين. والرباط هو حلقة ليست من أصل الإيقاع، ولها تأثير على بنيته، فتنحول جملة الأربع إلى ثمان. وتدوينه مع الرباطين:

$$\begin{array}{cccc} \begin{array}{c} \sim \\ \sim \end{array} & \begin{array}{c} \sim \\ \sim \end{array} & \begin{array}{c} \sim \\ \sim \end{array} & \begin{array}{c} \sim \\ \sim \end{array} \\ \sim & \sim & \sim & \sim \end{array}$$

$(\gamma\gamma\gamma)\gamma$ $\gamma\gamma(\gamma)\gamma$ $\gamma(\gamma)(\gamma)\gamma$ $\gamma\gamma(\gamma)\gamma$

ويصلح له التوشيح بتناظرات واضحة.

الزمرة الثانية - ذات الثمانية والعشرين في ثماني جمل

٢٦٠ - الدور الكبير (الرواية الرابعة)

مرت معنا الروايتان الأولى والثانية تحت الرقم ٢٢٩ والرواية الثالثة تحت الرقم ٢٥٦ أعلاه. أما حسب الرواية الرابعة فيدون:

(٢٨) هـ هـ ~ هـ هـ ~ هـ هـ هـ هـ هـ هـ ~ هـ هـ ~

هـ هـ

فوزنه: لا(لا)لا(لا) لا(لا)لا لا(لا)لا لا(لا)لا لا(لا)لا لا(لا)لا

لا(لا)لا(لا) لا(لا)لا(لا) لا(لا)لا لا(لا)لا لا(لا)لا لا(لا)لا

أي: مفعول(عوا)لا(تن) مفعول(عوا)لا(تن) مفعول(عوا)لا(تن) مفعول(عوا)لا(تن)

مفعول(عوا)لا(تن) مفعول(عوا)لا(تن) مفعول(عوا)لا(تن) مفعول(عوا)لا(تن)

ولكن بالسكوت مع بعض السكتات يمكن أن يوشح كما يلي:

فعلن مفعولن ~ فعلن فعلن ~

مفعولن ~ مفعولن ~ مفعولن ~ مفعولن ~ مفعولن ~ مفعولن ~

الزمرة الثالثة - ذات الاثنتين والثلاثين في ثماني جمل

٢٦١ - الخفيف التركي (الرواية الثانية)

مرت معنا الرواية الأولى تحت الرقم ٢٤٢ أعلاه.

أما حسب الرواية الثانية فلا يصلح له الحث. وتدوينه:

(٣٢) هـ

هـ هـ

فوزنه: لا(لا)لا(لا) لا(لا)لا لا(لا)لا لا(لا)لا لا(لا)لا لا(لا)لا

لا(لا)لا(لا) لا(لا)لا(لا) لا(لا)لا لا(لا)لا لا(لا)لا لا(لا)لا

أي: مفعول(عوا)لا(تن) مفعول(عوا)لا(تن) مفعول(عوا)لا(تن) مفعول(عوا)لا(تن)

مفعول(عوا)لا(تن) مفعول(عوا)لا(تن) مفعول(عوا)لا(تن) مفعول(عوا)لا(تن)

ويمكن أن يوثق حسب الرواية الثانية كما يلي:

مفعولاتن مفعولن ~ مفعولاتن مفعولن ~

مفعولاتن مفعولاتك

مستفعلتن مستفعلتك

٢٦٢ - الخفيف الحلبي

وله روايتان لا تختلفان إلا في نقرة واحدة هي النقرة الثانية من الجملة قبل الأخيرة حيث وردت مكانها سكتة في الرواية الثانية، وليس لها أثر من الناحية الموسيقية أو العروضية ولذلك سنكتفي هنا بالرواية الأولى. وتدوينه:

(٣٢) هـ ~ ع ع ~ هـ ع ع ~ هـ ع ع ~ هـ ع ع ~ هـ

هـ ~ ع ع ع ~ هـ ع ع ع ~ هـ ع ع ع ~ هـ ع ع ع ~ هـ

فوزنه: لا(لا)لا لا لا(لا)لا لا لا(لا)لا لا لا(لا)لا

لا(لا)لا لا لا(لا)لا لا لا(لا)لا لا لا(لا)لا

أي: مفع(عو)لاتن مفع(عو)لاتن مفع(عو)لاتن مفع(عو)لاتن

مفع(عو)لاتن مفتعلتن مفعولاتن مفعولاتن

٢٦٣ - الستة عشر المصري (الرواية الثالثة)

وردت معنا الروايتان الأولى والثانية تحت الرقم ٢٣١ أعلاه.

أما حسب الرواية الثالثة فتدوينه:

(٣٢) هـ ~ ع ع ~ هـ ع ~ هـ ع ~ هـ ع ~ هـ ع ~ هـ

هـ ~ ع ع ع ~ هـ ع ~ هـ ع ~ هـ ع ~ هـ ع ~ هـ

ولا يصلح له الحث بسبب الرباط الذي دخل عليه. فوزنه:

لا(لا)لا لا لا(لا)لا لا لا(لا)لا لا لا(لا)لا

لا(لا)لا لا لا(لا)لا لا لا(لا)لا لا لا(لا)لا

أي: مف-(عو)لا(تن) مف-(عو)لا(تن) مف-(عو)لا(تن) مف-(عو)لا(تن)
مف-(عو)لا(تن) مف-(عو)لا(تن) مف-(ت)ع-(لا)تن مف-(عو)لا(تن)

الزمرة الرابعة - ذو الثمانية والأربعين في ثماني جمل

٢٦٤ - نیم ثقیل ترکی

وهو إيقاع بطيء جداً، وتدوينه:

$$\begin{array}{ccccccc} \sim \sim \sim D & \sim C \sim C & \sim C \sim C & \sim \sim \sim D & \sim C \sim C & \sim \sim \sim D & (\Sigma \wedge) \\ \sim C \sim C & \sim C \sim C & \sim C \sim C & \sim D C C & \sim C \sim D & \sim C \sim C & \end{array}$$

وَبِحُتِّهِ يَصْبِحُ:

$$\begin{array}{ccccccc} \sim & 0 & c & & c & c & c \\ & & & & \sim & 0 & c \\ & & & & & & c \sim 0 \end{array} \quad ({}^{\sim} \Sigma \wedge)$$

فوزنه: $\lambda(\lambda)\lambda$ $\lambda\lambda(\lambda)$ $\lambda\lambda\lambda$ $\lambda\lambda(\lambda)$

עלעל עלעל עלעל עלעל

ونلاحظ أنه بعد حته يصلح له الثلاثي أكثر من الرباعي. ويمكن أن

يوضح على الشكل التالي:

مفـ(عو)لن مفعو(لن) مفعولن مفعو(لن)

مفعولان مفتعلان مفعولان مفعولان

الزمرة الخامسة - ذو الاثنين والخمسين في ثماني جمل

٢٦٥ - نقش الحجر

وهو إيقاع مركب يتألف من ضم ثلاثة إيقاعات هي "المحجّر" و"الستة"

عشر المصري "ويوروك" وتدوينه:

[illegible]

وبحث الإيقاع يصبح:

$c \bar{c} c \bar{c} \bar{c} \bar{c} \quad / \quad c c \sim c c c c \quad c c c c \quad c c c c$

ללללל ללללל ללללל / ללללל ללללל

مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن فاعلُ فَعِلن

فَعِلْنا مَفْعُو (لا) تَن مَفْعُو لا تَن

فِعْلُن مَفْعُولَاتُن فِعْلُن

فَعِلْنَ (مفـ) عَوَّلَاكَ فَعِلْنَ

وللشاعر أن يستبدل السبب الثقيل بالخفيف أو بالعكس.

ولا يفوتنا أن نذكر أن تعديل التقطيع فرض زيادة في عدد الجمل.

(١١ جملة في ٣٦ رباعاً):

٢٦٦- نقش الستة والثلاثين

وهو إيقاع مركَّب يتألف من ضم الخمس العربي، والروان المصري

ونصف الخمس التركي مكرراً مرتين ٤ وتدوينه:

$/c \sim c \quad c \bar{c} \bar{c} c \quad c \bar{c} c \quad /c \sim c \quad \sim c \bar{c} c \quad (37)$

٤ يبدو أن ثمة خطأ ما في الرواية فنصف الخمس التركي المكرر مرتين يختلف عن الشكل الوارد هنا.

مجرد شكل للتدوين، إلا أنه من حيث النتيجة يُظهر الإيقاع من سرعتين تسهيلاً لتحديد وزنه:

$\sim \bar{c} \bar{c} \bar{c} \quad \bar{c} \bar{c} \bar{c} \bar{d} \quad \sim \bar{c} \bar{c} \bar{c} \quad \sim \bar{c} \sim \bar{d} \quad \sim \bar{d} \quad (38)$
 $\sim \sim \sim \bar{c} \quad \bar{c} \bar{c} \sim \bar{c} \quad \sim \sim \sim \bar{d} \quad \sim \bar{c} \bar{c} \quad \bar{c} \bar{c} \quad \sim \bar{c} \bar{c} \bar{c} \bar{d}$

فوزنه:

(γ)(γ)(γ) γ (γ) $\gamma\gamma$ (γ) $\gamma\gamma$
 γ (γ) $\gamma\gamma$ (γ) γ (γ) γ (γ) γ

ويمكن أن يوضح بالترتيب التالي:

| | | |
|------------------------------|----------------------|----------------------|
| فَعَّلَ (لَنْ) | مَفْعَلًا (لَنْ) | مَفْعُولًا (تَنْ) |
| مَفْعَلَانِ | مَفْعُولَانِ (تَنْ) | مَفْعُولَانِ (تَنْ) |
| فَعَّلَنِي مَفْعُولِي (لَنْ) | مَفْعُولَانِي (تَنْ) | مَفْعُولَانِي (تَنْ) |
| مَفْعَلَانِي | مَفْعُولَانِي (تَنْ) | مَفْعُولَانِي (تَنْ) |

(١٢) جملة في ٢٤ رباعاً

٢٦٨- الأربعة والعشرون المصري (ذو الرباط)

استعرضنا أصل الإيقاع تحت الرقم ٢٥٣ أعلاه. والرباط يزيد طوله
ويضاعف عدد جملة.

وله مع الرباط روايتان تختلفان في موقع نقرة واحدة. وتدوينه حسب الرواية الأولى:

(24)

فهو من اثنتي عشرة جملة رباعية سريعة عناصرها من أثمان الصوت، ما عدا الجملة العاشرة التي تتضمن ما يسمى بالرباط^٦ (السنكوب)، فهو إيقاع ممخّر جزئياً.

فوزنه: لا(لا لا لا) لا(لا لا لا) لا(لا لا لا) لا(لا لا لا) لا(لا لا لا)

لا(لا لا لا) لا(لا لا لا) لا(لا لا لا) لا(لا لا لا) لا(لا لا لا)

لا(لا لا لا) لا(لا لا لا) لا(لا لا لا) لا(لا لا لا) لا(لا لا لا)

أي: مف(عولاتن) مف(عولاتن) مف(عولاتن) مف(عولاتن) مف(عولاتن)

مف(عولاتن) مف(عولاتن) مف(عولاتن) مف(عولاتن) مف(عولاتن)

مف(عولاتن) مف(عولاتن) مف(عولاتن) مف(عولاتن) مف(عولاتن)

أما الرواية الثانية فلا تختلف كثيراً ويقتصر الخلاف على تبادل

مواقع بعض النقرات القوية واللينة. وهي:

(٢٤) هـ

هـ هـ

هـ هـ

وينطبق عليه الوزن العروضي للرواية الأولى.

(١٢ جملة في ٤٠ رباعاً)

٢٦٩. نقش الأربعين

يتألف هذا الإيقاع المركّب من ربط ثلاثة إيقاعات على التوالي هي

الهرج ثم المدور التركي ثم المدور العربي.

ونظراً لوجود سبب ثقيل فيه لا يجدي حثه.

^٦ مع أن كامل الخلعي انتقد الرباط كثيراً واعتبره حلية ليست من أصل الإيقاع إلا أنه أورد العديد من الإيقاعات المعروفة في مصر وقد استقر فيها الرباط ومنها الأربعة وعشرون والورشان والفاخت والمحجر.

/c c ~ o c c c o c o c c ~ c c o c c o o o c o (५०)

/ ~ 0 0 0 0 0

/ (y)yy (y)y (y)y (y)y(y)y

צצ צצ צצ (צ) /

مفـ(عو)لا(تن) مفـ(عو)لا(تن) مفعولا(تن)/

مفعولن مفعولن (لن) / ٧

(١٢) جملة في ٩٦ رباعاً

٢٧٠- الثقيل التركي (الرواية الأولى)

وله روايتان تختلفان فيما بينهما اختلافاً بسيطاً، إلا أن له أثراً على البنية الكلية. وهذا الإيقاع بطيء ويدونونه على أساس أنه رباعي، وتتجلى فيه عمليات الطي الكثيرة. وتدوينه حسب الرواية الأولى:

٧ وحدود الإيقاعات المكوّنة له لأهمية لها، لذا يمكن توشيحها كما يلي:

مفعولن فَعِلًا تَن مفعولان

مفعولن مفعولن مفعولان

مفعولن فعلان فعلن

مفعولن فَعْلانْ مفعولن فَعْلانْ

وهذا التناظر يفرض زيادة عدد الجمل بتغيير التقطيع. وجملة (فَعِلَاتِن) في السطر الأول تساوي من الناحية الموسيقية نظيرتها التي تحتها (مفعولن) ولكن يجدر مطابقتها في الشعر بثبيت أحد الشكليين. وتجدر الإشارة إلى أننا حاولنا اتباع أسلوب التذليل بالاستفادة من مواقع سكتة للذيل حيثما ورد.

(٩٦) ~ ~ ~ ٥ ~ ~ ~ ٤ ~ ~ ~ ٥ ~ ~ ~ ٤

٥ ٤ ٤ ٥ ~ ~ ~ ٤ ~ ~ ~ ٥ ~ ~ ~ ٤

~ ~ ~ ٥ ~ ~ ~ ٥ ~ ~ ~ ٤ ~ ~ ~ ٤

~ ~ ~ ٤ ~ ~ ~ ٤ ~ ~ ~ ٥ ~ ~ ~ ٤

~ ٤ ~ ٤ ~ ٥ ~ ٥ ~ ~ ~ ٤ ~ ~ ~ ٥

~ ٤ ~ ٤ ~ ~ ~ ٥ ~ ٥ ~ ٤ ~ ٤ ~ ٥

فهو إيقاع مملّ. ولعلّ حثّه يجعله أقلّ ثَقَلًا:

(٤٨) ٥ ~ ٤ ~ ٥ ~ ٤ ~ ٥ ~ ٤ ~ ٥ ~ ٤ ~ ٥ ~ ٤ ~ ٥ ~ ٤ ~ ٥

~ ٤ ~ ٤ ~ ٥ ~ ٤ ~ ٥ ~ ٥ ~ ٤ ~ ٤ ~ ٥ ~ ٤ ~ ٤ ~ ٥

٤ ٤ ~ ٥ ٥ ٤ ٤ ٥ ٥ ٤ ٤ ٥ ~ ٤ ~ ٥

وبهذا يكون وزنه:

مف-(عو)لا(تن) مف-(عو)لا(تن) مف-(عو)لا(تن) مس-(تف)علتك
مف-(عو)لا(تن) مف-(عو)لا(تن) مف-(عو)لا(تن) مف-(عو)لا(تن)
مف-(عو)لا(تن) مفعولاتن مفعولاتن مف-(عو)لاتن

انظر الرواية الثانية تحت الرقم ٢٧٢ أدناه.

(١٤ جملة في ٥٦ رباعاً)

٢٧١- الرمل التركي

وهو إيقاع بطيء يدوتونه كإيقاع رباعي رغم انشطار سبب واحد فيه
من خفيف إلى ثقيل. وهو لهذا السبب لايجدي حثّه.

(٥٦) ٥ ~ ~ ~ ٤ ~ ٤ ~ ٤ ~ ~ ~ ٥ ~ ٤ ~ ٤ ~

٤ ~ ٤ ~ ٤ ~ ~ ~ ٥ ~ ٤ ~ ٤ ~ ٥ ٤ ٤ ٤ ٥

~ ٤ ~ ٥ ~ ~ ~ ٤ ~ ~ ~ ٤

٥ ~ ٥ ~ ٤ ~ ٤ ~ ٤ ٤ ٤ ٤

فوزتہ:

مف-عولاتن) مف-عو)لا(تن) مف-عولاتن) مف-عو)لا(تن)

مف-(عو)لا(تن) مف-(عولا(تن) مف-(عو)لا(تن) مستفعلتن

مف-عولاتن) مف-عولاتن) مف-عولاتن)

مفـ(عو)لا(تن) مفـ(عو)لا(تن) مفعولاتن^٨

(٢٤ جملة في ٩٦ رباعاً)

٢٧٢- الثقل التركي (الرواية الثانية):

وردت معنا الرواية الأولى تحت الرقم ٢٧٠ اعلاه.

أما الرواية الثانية فتبرز فيها عمليات تضعيف منها تضعيف مضاعف في الجملة الثامنة تجعلان من غير المجدي حث الإيقاع، فيظهر الإيقاع مملاً وطويلاً، إلا أن الحث يمكن إذا استغنيا عن التضعيف، أي إذا قمنا بعكسه أي الطي، وعندها يبرز الإيقاع أكثر تلويحاً منه في الرواية الأولى لوجود تضعيفات لم تكن ظاهرة للوهلة الأولى.

٨ وفي هذه البنية تناظر معين يسمح بالتوشيح، إلا أن الصيغة مملّة. فهو يتألف من أربع عشرة جملة، ثلاث عشرة منها متساوية (مفعولاتن) وواحدة منها فقط على شكل مستفعلن وهي الجملة الثامنة. ومرد هذا الاختلاف هو السبب الثقيل في هذه الجملة، وهو ثالث الأسباب فيها. فبتحويل ذلك السبب الثقيل الوحيد إلى خفيف ومضاعفة السرعة نصل إلى الصورة التالية:

$$\acute{o} \acute{e} \acute{e} \acute{o} \acute{e} \sim 0 \acute{e} \acute{e} \quad \acute{e} \acute{e} \sim 0 \quad \acute{e} \acute{e} \sim 0 (07)$$

~~~~~      0000   ~   ~

وهي صورة طريقة تسمح بالتوشيح على الشكل التالي:

مفعول (لن) مفعول (لن) مفعول (لن)

مستفعلتُك مفعولاتن مفعولاتن مستفعلتُك

وبالاحظ التناظر في البيت الأول والتناظر المقلوب في البيت الثاني.

## ولنبين التدوين الأصلي:

~ ♀ ~ ♀ ~ ~ ~ ♂ ~ ♀ ~ ♀ ~ ~ ~ ♂ (97)

$D \overset{\cdot}{C} \overset{\cdot}{C} C D \sim C \sim C \sim \sim D \sim C \sim C$

~ ~ ~ D ~ ~ ~ D ~ ~ ~ E ~ ~ ~ E

$\sim \sim \sim \text{E}$       $\sim \sim \sim \text{E}$       $\sim \sim \sim \text{D}$       $\sim \sim \sim \text{E}$

[illegible]

$\mathbb{F} \subset \mathbb{F} \subset \mathbb{F} \subset \mathbb{F} \quad \sim \mathbb{F} \sim \mathbb{D} \quad \sim \mathbb{D} \mathbb{F} \mathbb{F} \quad \sim \mathbb{F} \sim \mathbb{D}$

أما بعد معاكسة التضعيف بالطي فيصبح كما يلي:

$$\bar{0} \bar{1} \bar{1} \bar{0} 1 1 \quad \sim 0 1 1 \quad 1 1 \sim 0 \quad 1 1 \sim 0 \quad (21)$$
$$\sim \mathbf{e} \sim \mathbf{e} \qquad \sim \mathbf{d} \sim \mathbf{e} \qquad \sim \mathbf{d} \sim \mathbf{d} \qquad \sim \mathbf{e} \sim \mathbf{e}$$

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000 1001 1002 1003 1004 1005 1006 1007 1008 1009 1010 1011 1012 1013 1014 1015 1016 1017 1018 1019 1020 1021 1022 1023 1024 1025 1026 1027 1028 1029 1030 1031 1032 1033 1034 1035 1036 1037 1038 1039 104

وهنا تظهر تضعيفات لم تكن ظاهرة سابقاً. وبهذا يزداد التلوين فيه  
 بث يمكن أن يوشح كما يلي:

## مفعولاتن مفعولاتن

## مفعولاتن مستفعلتک

## مفعولاتن مفعولاتن

## مفعولاتن مفعولاتن

## مفعولاتن مفعولاتك

## مستفعلن مستفعلن

(٣٠ جملة في ١٢٠ رباعاً):

٢٧٣- الزنجير

والأرجح أن معناه "جنزير" أي سلسلة. فهو إيقاع مركب يتألف من خمسة إيقاعات هي "جفته دو يك" و"الفاخت" التركي و"الشنبر التركي" و"الدور الكبير" و"برفشان" التركي. وقد مرت هذه الإيقاعات معنا، وكلها من الرباعي. وتدوين الإيقاع المركب:



مفتعلن مفعولاتن

مفعولاتن مستفعلتك

مفعولاتن مستفعلتك

مفعولاتن مستفعلتك

مفعولاتن مفعولاتك

مستفعلتك مفتعلتك

مفعولاتك فعلن

مفعولاتن مفعولاتن

وللشاعر بالطبع أن يقابل أي سبب ثقيل بسبب خفيف وبالعكس،  
ولاسيما من أجل الحفاظ على وحدة القوافي المتناظرة.

(٣٢ جملة في ١٢٨ رباعاً):

٢٧٤- حاوي

وهو إيقاع قائم بذاته أي غير مركّب. وهو طويل جداً وبطيء جداً،  
ولكنه يتضمن سرعات مختلفة، أي أنه "يحاوي" المتناقضات. فهو يجمع  
بين الصوت الكامل (المستديرة) ونصف الصوت (البيضاء) وربع  
الصوت (السوداء) وثمن الصوت (ذات السن) ونصف ثمن الصوت  
(ذات السنين). وبذلك فله خمس سرعات، ولوجود سكتتين تردان وراء  
البيضاء مباشرة، يحق لنا أن نعتبرهما من ضمن تلك البيضاء فنكون  
أمام صوت ونصف وبهذا نكون أمام ست سرعات في هذا الإيقاع. وهو  
إيقاع استعمل لبعض الألحان الصامتة (البشارف) والواقع أنه يعتبر  
نوعاً من إعطاء دور عزفي لآلة النقر أي جعلها آلة موسيقية إضافة  
إلى دورها كآلة إيقاع.

وتدوينه:



~~~~~ 0 0 0 0 0 ~~~~ (128)

$\sim \sim \sim 0$ $\sim \mathcal{F} \sim \mathcal{F}$ $\sim \mathcal{F} \sim \mathcal{F}$ $\sim \sim \sim 0$

$\sim \sim \sim \text{c}$ $\overset{\sim}{\text{d}} \overset{\sim}{\text{c}} \overset{\sim}{\text{c}} \overset{\sim}{\text{c}} \overset{\sim}{\text{d}}$ $\sim \text{c} \sim \text{c}$ $\sim \text{c} \sim \text{c}$

$\sim \mathcal{F} \sim \mathcal{F}$ $\sim \mathcal{F} \sim \mathcal{F}$ $\sim \sim \sim \mathcal{D}$ $\sim \sim \sim \mathcal{D}$

$\mathbb{F} \mathbb{F} \sim \mathbb{F} \quad \sim \mathbb{D} \sim \mathbb{D} \quad \sim \mathbb{F} \sim \mathbb{F} \quad \sim \sim \sim \mathbb{D}$

$\mathbb{F} \mathbb{F} \mathbb{F} \mathbb{F} \quad \sim \mathbb{F} \sim \mathbb{F} \quad \sim \mathbb{D} \mathbb{F} \mathbb{F} \quad \sim \mathbb{F} \sim \mathbb{D}$

$\sim \sim \sim \mathbf{F}$ $\sim \mathbf{F} \sim \mathbf{D}$ $\sim \sim \sim \mathbf{F}$ $\sim \mathbf{F} \sim \mathbf{D}$

$\mathbb{F} \quad \mathbb{F} \quad \mathbb{F} \quad \mathbb{F} \quad \sim \quad \mathbb{F} \quad \sim \quad \mathbb{F} \quad \sim \quad \mathbb{D} \quad \sim \quad \mathbb{D} \quad \sim \quad \mathbb{F} \quad \sim \quad \mathbb{D}$

وبسبب تعدد السرعات لا يصلح للشعر إلا إذا اعتبر زمن أسرع
نقراته هو وحدة الحساب ثم ملئ فراغ جميع السكتات. وهذا ما يجعل
الإيقاع من أربع وستين جملة، فيبدو أطول وأبطأ مما هو عليه لكونه
يصبح بنصف سرعته. ولكن هذا الأمر يصبح مقبولاً إذا أدخلت عليه
عملية طي في النقرتين السريعتين جداً، أي تحويلهما من سبب ثقيل إلى
سبب خفيف.

وفي هذه الحالة التي تعتبر تغييراً ضئيلاً، تتخذ جملة الشكل التالي:

مفـ(عولن مفعولن) مفـ(عو)لا(تن) مستفعلتن مفـ(عولا تن)

مف(عولاتن) مف(عو)لا(تن) مف(عو)لا(تن) مف(عولاتن)

مفـ(عو)لا(تن) مفـ(عو)لا(تن) فَعَلَكَ مفـ(عو)لا(تن)

مف-عولاتن مف-عولاتن مف-عولاتن مف-عولاتن مف-عولاتن

مفـ(عو لاتن) مفـ(عو) لا(تن) مفـ(عو) لا(تن) مفـ(عو) لاتن

مفـ(عو)لا(تن) مفعولا(تن) مفـ(عو)''(تن) مفعولا(تن)

مف-(عو) لا(تن) مف-(عو لا(تن) مف-(عو لا(تن) مف-(عو لا(تن)

مفـ(عو)لا(تن) مفـ(عو)لا(تن) مفـ(عو)لا(تن) مفـ(عو)لا(تن)

ويبقى الإيقاع بحد ذاته مملاً، ولكن مع التنسيق بالتصرف بمواقع بعض السكتات يمكن أن يصبح للإيقاع شكل يتضمّن سبعة وثلاثين جملة، فيها بعض التنوّع مع التناظر فيصلح للموشّح كما يلي:

| | |
|----------------------|----------------------|
| مفعولن مفعولن فعّٰلن | مفعولن فاعلّٰن |
| مفعولن مفعولن فعّٰلن | مفعولن مفعولن فعّٰلن |
| مفعولن مفعولن فعّٰلن | مفعولن فاعلّٰنك |
| مفعولان | |

| | |
|------------------|------------------|
| مفعولان مفعولن ~ | مفعولان مفعولن ~ |
| مفعولان مفعولن ~ | مفعولان مفعولن ~ |
| مفعولان مفعولن ~ | مفعولان مفعولن ~ |
| مفعولن ~ مفعولان | مفعولن ~ مفعولان |
| مفعولن ~ مفعولان | مفعولن ~ مفعولان |

وقد وضعنا جملة (فاعلّٰن) في البيت الأول بدل (مفعّلن) لتكون نظيرة لجملة (فاعلّٰنك) في البيت الثالث، ويحسن بالشاعر التنسيق بينهما في شعره حسب متطلبات قافيته.

(٤٤ جملة في ١٧٦):

٢٧٥- فتح

وهو كسابقه إيقاع طويل للغاية وبطيء جداً. والمقصود طبعاً برقم ١٧٦ من أرباع الصوت (السوداء) فمجموعه يعادل ٤٤ صوتاً كاملاً (مستديرة).

ولا يُعرف له استخدام سوى في الألحان الصامتة^٩، ومن صعوباته أنه يجمع بين الصوت الكامل (المستديرة) ونصف الصوت (البيضاء)

^٩ (بشرف إسحق البياتي)

وربع الصوت (السوداء) وثمن الصوت (ذات السن). ولحسن الحظ لا يتضمن الإيقاع أنصاف الأثمان كإيقاع "حاوي". ولذلك أعدنا كتابته بتحويل الأصوات إلى أرباع (سوداء) تليها سكتات تكمل المدة، بالإضافة إلى أثمان الأصوات (ذات السن)، وهذا مجرد شكل آخر للتدوين، بهدف توضيح بنيته.

~ ~ ~ D ~ F ~ F ~ F ~ F ~ ~ ~ D ~ F ~ F ~ ~ ~ D (177)
 ~ ~ ~ D ~ ~ ~ F ~ ~ ~ D ~ ~ ~ F ~ ~ ~ D ~ F ~ F
 ~ F ~ F ~ ~ ~ D ~ ~ ~ F ~ ~ ~ F D F F F D ~ F ~ F
 ~ ~ ~ D ~ ~ ~ F D F F F D ~ F ~ F ~ ~ ~ D ~ F ~ F
 ~ F ~ F ~ ~ ~ D ~ F ~ F ~ F ~ F ~ ~ ~ D ~ ~ ~ D
 F F F F ~ F ~ F ~ D F F ~ F ~ D F F ~ F ~ D ~ D
 ~ D ~ D ~ F ~ D ~ ~ ~ F ~ F ~ D ~ ~ ~ F ~ F ~ D
 F F F F ~ F ~ F

ولا جدوى من سرد عناصره فهو يتألف من توالي أسباب خفيفة سواء على شكل نقرة أو سكتة في أربع وأربعين جملة رباعية، على أن اثنين فقط من هذه الأسباب ثقلان وهما في جملتيه الرابعة عشرة والثانية والعشرين.

وقد حاولنا ترتيب جملة على شكل موشح بحيث يصبح أقرب ما يكون إلى التناظر، وذلك بالاستفادة من بعض السكتات بالترتيب معها:

| | |
|-------------------|-------------------|
| مفعولن ~ مفعولاتن | مفعولن ~ مفعولاتن |
| مفعولن ~ مفعولاتن | مفعولن ~ مفعولاتن |
| مفعولن ~ مفعولاتن | مفعولن ~ مفعولاتن |
| مستفعلتن | مفعولاتن |
| مفعولن ~ | مفعولاتن مفعولن ~ |
| مفعولن ~ | مفعولاتن مفعولن ~ |
| مستفعلتن | مفعولاتن |
| مفعولن ~ | مفعولاتن مفعولن ~ |
| مفعولن ~ | مفعولاتن مفعولن ~ |
| مفعولن ~ مفعولاتن | مفعولن ~ مفعولاتن |
| مفعولن ~ مفعولاتن | مفعولن ~ مفعولاتن |
| مفعولن ~ مفعولاتن | مفعولن ~ مفعولاتن |
| مفعولن ~ مفعولاتن | مفعولن ~ مفعولاتن |

وقد صمّمنا هذا الشكل كمثال، ومزيتة التناظر بين أجزائه. وللشاعر أن يصمم شكلاً آخر يعجبه مع السعي إلى الحفاظ على التوازنات والتناظرات. كما أن له أن يملأ فراغات السكتات بحيث تأتي (مفعولاتن) مكان (مفعولن~) أو بالعكس ١٠.

١٠ انظر موشح "نشيد الفتح" في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

الفصل الثالث

خلاصة الأوزان العروضية

للإيقاعات العربية المعاصرة

في ما يلي نعيد ترتيب الإيقاعات حسب أوزانها العروضية. وقد حددنا أوزان الإيقاعات هنا حسب بنيتها في كل إيقاع وبغض النظر عن سرعتها الكلية، فكثير منها محثوث، أي مضاعف السرعة، مرة واحدة، وعدد محدود منها محثوث مرتين، وبغض النظر كذلك عن عدد وحداتها كما تدوّن.

وقد وضعنا الأرقام المتسلسلة للأوزان بقصد الكشف عن العدد الحقيقي للإيقاعات العربية المعاصرة، حيث أن تماثل الأوزان، مع اختلاف التسميات، يوحي بإمكان توحيد أسماء الإيقاعات، باختيار اسم واحد للإيقاعات المتماثلة، وإلغاء الروايات المختلفة للإيقاع الواحد. وتشكل هذه الأرقام المتسلسلة دليلاً للوزن يصل إليه القارئ انطلاقاً من الدليل الأبجدي لأسماء الإيقاعات في الفصل الأول من هذا الباب.

أولاً - الجملة الواحدة

أ - الجملة الناقصة

١ - السبب الخفيف (لا)

الطاير.

٢ - السبب الثقيل (لم)

النقرة، النقرة السوداني، الجلوة الليبي.

٣ - الوتد (بلى)

سماعي سرّ بند (الرواية الأولى).

٤- الموصل الثاني المبتور (لال) ١

سماعي سَرَبند (الرواية الثانية).

ب - الجملة الكاملة

٥- فَعَلَ ٢

السماعي الطائر، البجة السوداني (الصيغة الأولى)، الدرج التونسي.

٦- فِعْلَن

السريّر الليبي.

٧- (فَعِلَن)

الرقص السوداني (الصيغة الأولى).

٨- فاعِلُ

الوحدة السائرة، الهجع العراقي، المصدر الجزائري (الرواية الأولى).

٩- فَعَلَكْ

الرفاعية العراقي، الفزّاني الصغير الليبي، الحربي الخفيف
السوداني.

١٠- فاعِلن

سماعي أقصاق ثقيل.

١١- مفعولُ

الأقصاق التركي.

١٢- مفعولن

الأعرج الثلاثي، صوت خليجي الكويتي، عرضة الكويتي (الصيغة الأولى)، السامري الكويتي (الصيغة الأولى).

١ يسمى في علم العروض الوند المقروق، ولكننا نفضل هذه التسمية لتوضيح أصل الإيقاع.

٢ بإبطاء هذه الجملة يمكن أن تتحول إلى (مفعولن).

١٣- مفاعلن

الدرج الجزائري (الرواية الثالثة)، الهيوّة العراقي (الصيغة الأولى).

١٤/أ - فَعِلَاتِن

عرضة الكويتي (الصيغة الثانية)، المخبوت السوداني.

١٤/ب - (فَ)عِلَاتِن

الفارسية الليبي.

١٥/أ - فاعلاتُ

المربّع الليبي، الخلاص الجزائري (للعزف).

١٥/ب - فاعلاتُ(تُ)

المخلص المغربي.

١٦- فاعلاتن

الدور الهندي (الرواية الأولى).

١٧- فاعلاتُك

نواخت (الرواية الثانية).

١٨- مفتعلُ

شعبانية العراقي.

١٩- مفتعلن

الدارج.

٢٠/أ - مفتعلُك أو فاعلتُك

السامري النجدي (الصيغة الأولى)، السامري الكويتي (الصيغة

الثانية)، الانصراف المغربي، العثماني الليبي (الصيغة الأولى)، البجة

السوداني (الصيغة الثانية)، الدلوكة السوداني.

٢٠/ب - مفتعل (ك) أو فاعلت (ك)

السامري الكويتي (الصيغة الثانية) ٣.

٢١ - مستفعل

المخلص الجزائري، خمرة القطري، الخلاص الجزائري (الغناء)،
المخالف الكويتي.

٢٢/أ - مفعولاتن

الجنوبي القطري، الوحدة المقسومة العراقي، الطبل الليبي.

٢٢/ب - مفعولا (تن)

الطويلة الليبي.

٢٣ - مفعولا (ت)ك

البطايحي الجزائري (الرواية الأولى).

٢٤/أ - مفاعلاتن

المصمودي الصغير، المصمودي الكبير (الرواية الأولى)، دو يك،
البشراف الجزائري، الدرج الجزائري (الرواية الأولى)، المصدّر
الجزائري (الرواية الثانية)، المشدّ الغرناطي.

٢٤/ب - (م)فاعلاتن

المرزكاوي الليبي (الصيغة الأولى).

٢٥ - مفاعلا تـك

المصمودي الكبير (الرواية الثانية).

٢٦ - مفتعلات

السامري النجدي (الصيغة الثانية).

٣ يتضمن الثلاثية في موضع السبب الثقيل (لـت) في جملة فاعلت (ك) ولذلك لم ندمج السكتة بما قبلها.

٢٧/أ - مفتعلتن

الدرج الجزائري (الرواية الثانية لمرافقة الغناء)، الأسمرى الليبى،
الجبالى الحجازى، البطايحي الجزائري (الرواية الثانية)، الخمّارى
الليبى.

٢٧/ب - مف(ت)علتن

المثلوث الحجازى، نبوى السودانى (الصيغة الأولى)، صوفيان.

٢٧/ج - مف(ت)علا(تن)

المردوم السودانى.

٢٨/أ - مفتعلتك

البطايحي الجزائري (الرواية الثالثة).

٢٨/ب - مفتعلا(ت)ك

الشبيشى الكويتى (الصيغة الأولى).

٢٩ - مستفعلتن

العروسى الليبى (الصيغة الأولى)، المخالفى القطرى.

٣٠ - مس(تف)علتك

المثلث العراقى (الرواية الأولى).

٣١/أ - مستفعلات

الدرج المغربى (الروايتان الأولى والثانية).

٣١/ب - مستفعلات(ت)

تملكيت الليبى، الدحوة العراقى.

٣١/ج - مس(تف)علات

المخلص العراقى.

٣٢/ أ - مفاعيلُ

التختيم الحجازي، المخالف الكويتي (عند البدء به من النقرة القوية الأخيرة)

٣٢/ ب - مفاعيل (لُ)

فن حساوي الكويتي.

٣٣ - مفاعيلن

الاستبدا الحجازي.

٣٤ - مفاعلتن

نواخت (الرواية الأولى).

٣٥ - مفاعيلتن ٤

المصمودي الكبير (الرواية الثالثة). الفزّاني الكبير الليبي (الصيغة الثانية).

ثانياً - الجملتان

٣٦ - فَعَلَ فَعَلَ ٥

الحسكة، الشنشاني الليبي، الهيوّة العراقي (الصيغة الثانية).

٣٧ - فَعَلَ فِعْلَن

دور هندي (الرواية الثانية).

٣٨ - فَعَلَ فَعولن

الحجّاوي الليبي.

٣٩ - فَعَلَ مفعولُ

قتاقوفتي.

٤ استعمل ابن سينا جملة (مفاعيلتن) كجملة واحدة.

٥ هاتان هما في الحقيقة جملة واحدة مؤلفة من ثلاثة أسباب ثقال متوالية (لَمْ لَمْ لَمْ).

٤٠. فَعَلَن مَفْعُولٌ

الأقصاق الإفرنجي (الرواية الأولى).

٤١/أ - فَعَلَن مَفْعُولَن

الربايبي الليبي، رقص السوداني (الصيغة الثانية).

٤١/ب - فَعَلَن مَفْعُولَن

رقص السوداني (الصيغة الثالثة).

٤٢. فَعَلَن فَا(عِ)لَاتُ

الانصراف الجزائري (الرواية الأولى).

٤٣. فَعَلَن مَفَاعِيلَن

الزرفكند.

٤٤. فَعِلَن فَعَلَن

البجة السوداني (الصيغة الثالثة)، المرزكاوي الليبي (الصيغة الثانية).

٤٥. فَعِلَن فَاعِلٌ

المخمس العربي.

٤٦. فَعِلَن مَفَاعِلَن

الأقصاق السماعي (الرواية الأولى).

٤٧/أ - فَعِلَن مَفْعُولَن

شكرية السوداني.

٤٧/ب - (فَ)عِلَن مَفْعُولَن

أزداد الليبي.

٤٨. فَعِلَن مَفْعُولَاتَن

بحري سيفي القطري، لعبوني القطري.

٤٩. فَعَلَّكَ فَعِلْن

البرول الغرناطي، البوراسية الليبي.

٥٠. فَعَلَّكَ فاعِلُ

الجوبي العراقي.

٥١. فَعَلَّكَ فَعَلَّكَ

الدرج المغربي (الرواية الثالثة).

٥٢. فَعَلَّكَ مفعولن

التدريج الليبي.

٥٣. فَعَلَّكَ مف-(عولاتن)

نبوي السوداني (الصيغة الثانية).

٥٤/أ. فاعِلُ فَعِلْن

الشرق الحجازي.

٥٤/ب. فا(ع)لُ فَعِلْن

الشرقي العراقي.

٥٥. (فا)عِلُ فاعِلُ

المرزكاوي الليبي (الصيغة الثالثة).

٥٦. فاعِلُ فَعَلَّكَ

الصنعاني، البرول الليبي.

٥٧. فاعِلُ مفعولُ

الأقصاق الإفرنجي (الرواية الثانية).

٥٨. فا(ع)لن (ف)عَلْ

صوت شامي الكويتي.

٥٩- فا(ع)لن فَعَلْ

فن بحري الكويتي.

٦٠- فا(ع)لن فعولن

الردمان الحجازي.

٦١/أ- فاعلن مفعولُ

الأقصاق السماعي (الرواية الثانية)، عليلاوي العراقي، جورجينه (الرواية الثالثة).

٦١/ب- فاعلن مفعو(لُ)

جورجينه (الروايتان الأولى والثانية).

٦٢/أ- فاعلن فَعِلَاتُ

السماعي الثقيل (الرواية الثالثة)، السماعي الثقيل المزدوج، الأقصاق السماعي الثقيل.

٦٢/ب- فا(ع)لن فَعِلَاتُ

السماعي الثقيل (الرواية الأولى).

٦٢/ج- فا(ع)لن فَعِلَاتُ

السماعي الثقيل (الرواية الثانية).

٦٣- فاعلن مفاعلُ

لنك فاخته (الرواية الأولى).

٦٤- فعولُ فعِلن

العروسي الليبي الصيغة الثانية، الوحدة الطويلة العراقي، الفزّاني الكبير الليبي (الصيغة الأولى).

٦٥- ف(عولُ) فعَلَكْ

المتلث العراقي (الرواية الثانية).

٦٦- فعولُ مفاعلن

الأقصاق السماعي (الرواية الثالثة).

٦٧- فعولن فعولن

الانصراف الجزائري (الرواية الثانية).

٦٨- مفاعلن فعِلن

الدوّاري القطري.

٦٩- مفاعلن مفاعلاتن

صوفيّان الجزائري (الرواية الأولى).

٧٠- فعِلتن مستفعلتن

المربّع (الرواية الثالثة).

٧١- فعِلاتُ فعِلن

الأوفر المولوي.

٧٢- فعِلاتُ فعِلاتن

أيون هواسي، نيم هواسي.

٧٣- فعِلاتن مف-(عو)لاتن

المحجّر المصري (الرواية الأولى).

٧٤- فعِلاتن مفعولاتك

المحجّر المصري (الرواية الثانية)

٧٥- فعِلاتن مفاعلاتك

المحجّر المصدّر (الرواية الأولى).

٧٦- فاعلاتُ فعِلاتُ

العويص.

٧٧. فا(ع)لا(ت) فا(ع)لا(ت)

الثقل صوفيان.

٧٨. فا(ع)لا(ت) مفتعلا(ت)

الظرافات.

٧٩. فاعلات فاعِلَتُكَ

ترس.

٨٠. فاعلاتن مفاعيلن

روان مولوي (الرواية الأولى).

٨١. فاعلا تُك فاعلا تُك

بكداش.

٨٢. مفعول(ل) مفاعل

لنك فاخته (الرواية الثانية).

٨٣. مفعولن فعِلن

المدور الشامي (الرواية الأولى).

٨٤/أ - مفعولن فاعِل

أقصاق تركي معدّل (الرواية الأولى والثانية).

٨٤/ب - مفعولن (فا)عِل

أقصاق تركي معدّل (الرواية الثانية).

٨٥/أ - مفعولن مفعولن

ختم المصدّر الغرناطي، القدام المغربي (الصيغة الثانية).

٨٥/ب - مفعولن مفعولن (لن)

المدورّ العربي، البسيط المغربي (الصيغة الأولى)، سنكين سماعي،
فن نجدّي الكويتي، يوروك سماعي، فجري مخالف القَطري، السماعي
الدارج، العثماني الليبي (الصيغة الثانية).

٨٦ - مفعولن فعِلّا (تن)

المدورّ المصري.

٨٧ - مفتعلُ فعِلن

السامري النجدّي (الصيغة الثالثة).

٨٨/أ - مفتعلن مفعولن

سلسلة المصدرّ الغرناطي.

٨٨/ب - مفتعلن مفعولن (لن)

طوق المصدرّ التونسي، الحربي الثقيل السوداني، الخفيف الغرناطي.

٨٩ - مفتعلن فعِلّا (تن)

اليكرّ العراقي.

٩٠ - مستفعلُ مف- (عو) لن

المدورّ البغدادي.

٩١ - مستف- (ع-لُ فا) (ع-لا) (تُ)

القّدّام المغربي (الصيغة الأولى).

٩٢/أ - مستفعلن فعولن

الدليب السوداني.

٩٢/ب - مستفعلن (ف-عو) (لن)

القنطرة المغربي.

٩٣- مستفعل مفتعلك

المدور الشامي الرواية الثالثة.

٩٤- مفعولا(ت) فا(ع)لن

صوت عربي الكويتي.

٩٥- مفعولاتن فعِلن

المدور التركي.

٩٦- مفعولاتن مفعولن

النجمة الليبي.

٩٧- مفعولاتن مفعولاتن

دخول الأبيات الغرناطي.

٩٨- مف(عو)لاتن مفا(ع)لا(تن)

الحنّة الليبي.

٩٩- مفعولاتن مفعولا تُك

جفته دويك (الرواية الأولى).

١٠٠- مفعولاتن مفتعلا تُك

المخمّس المصري (الرواية الأولى).

١٠١- مفعولا(تن) مس(تف)علتُك

المحجر التركي.

١٠٢- مفعولا تُك فعَلَك

شفته العراقي.

١٠٣- مف(عو)لا تُك مفعو(لا) تُك

الشبيشي الكويتي (الصيغة الثانية).

١٠٤- مفتعلاتن مفعولاتن

الأبيات التونسي.

١٠٥- مف(ت)ع(لا)تن مفاعلاتن

الواحدة الكبيرة والمقسومة الكويتي.

١٠٦- مفتعلاتك فعِلن

المدور الحلبي.

١٠٧- مف(ت)علا تُك مفعولك

البشراف الليبي (الصيغة الأولى).

١٠٨- مفاعي(لن) مفعولن

المربّع (الرواية الأولى).

١٠٩- مفاعي(لن) مفتعلن

المربّع (الرواية الثانية).

١١٠- متفاعِلن متفاعلا تُك

نواخت هندي.

١١١- متفاعِلتن متفاعلاتُ

العموري الليبي.

ثالثاً - الجمل الثلاث

١١٢- فَعَلْ فاعِلْ مفعولن

روان حلبي.

١١٣- فَعَلْ فاعِلن متفاعِلن

رقصان لما.

١١٤- فَعِلن فاعِلن فاعلاتُ

فكرتي.

١١٥- فَعِلْنَ مَفْعُولْنَ مَفْ-(عُولْنَ)

جيب القطري.

١١٦- فَعَلَّكَ فَعَلَّكَ مَفْ-(عُولَاتِن)

القائم ونصف المغربي (الرواية الثانية).

١١٧- فَا(ع)لُ فَعِلْنَ فَعَلَّكَ

دواري الكويتي.

١١٨- فَا(ع)لُ مَتَفَاعِلُ مَسْتَفْ-(ع)لُ

البشراف الليبي (الصيغة الثانية).

١١٩- فَا(ع)لُنْ فَاعِلُ فَعُولْنَ

روان مولوي (الرواية الثانية).

١٢٠- فَا(ع)لُنْ مَسْتَفْ-(ع)لُنْ فَعِلَاتُ

خوش رنك (الرواية الثالثة).

١٢١- فَاعِلُنْ مَفَاعِلُ مَتَفَاعِلُ

الورشان التركي (محدثاً مرتين).

١٢٢/أ- فَاعِلُنْ مَتَفَاعِلُنْ فَعِلَاتُ

خوش رنك (الرواية الأولى).

١٢٢/ب- فَاعِلُنْ مَتَفَاعِلُنْ فَعِلَاتُ(تُ)

خوش رنك (الرواية الثانية).

١٢٣- فَا(ع)لُنْ مَفَاعِي(لُ) فَعِلَاتُ(تُ)

نقش الستة عشر.

١٢٤- فَعِلَاتُ فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُكَ

محجر دولاب مقلوب.

١٢٥- فَعِلَاتِن مَس- (تَف-) عِلْ مَفْعُولَا (تِن)

الخمّاري السليطاني القطري.

١٢٦- فَا(ع-)لَاتُ فَعِلُن فَاعِلَاتُ

البطا يحي المغربي (الصيغة الأولى).

١٢٧- فَا(ع-)لَا(تُ) فَاعِلُ مَفْعُولُ

فكرة.

١٢٨- فَا(ع-)لَا(تُ) فَاعِلُ مَتَفَاعِلَا(تُ)

الأعرج الكبير.

١٢٩- مَفْعُولُن (م-)فَا(ع-)لُن فَع- (لُن)

القائم ونصف المغربي (الرواية الأولى).

١٣٠- مَفْعُولُن فَعِلَاتِن مَفْعُولُن

نيم روان تركي.

١٣١- مَفْعُولُن مَسْتَفْعِلُ مَفْعُولُن

نيم روان.

١٣٢- مَفْعُو(لُن) مَفْعُولُن مَفَاعِي- (لُن)

الأوفر المصري (الرواية الأولى).

١٣٣- مَفْتَعِلُن فَعِلُن فَعِلَاتِن

البطا يحي الغرناطي.

١٣٤- مَفْتَعِلُن فَعِلُن مَسْتَفْعِلُ

خمّاري الكويتي.

١٣٥- مفعِلُكَ ٦ فعولُكَ ٧ مفعولَاتُكَ

المرصع الشامي (الرواية الأولى).

١٣٦/أ - مفعو(لاتن) فاعلُ فَعِلن

صاداية (الرواية الأولى).

١٣٦/ب - مف-(عو)لاتن فا عِلُ فَعِلن

صاداية (الرواية الثانية).

١٣٧- مفعولاتن مفعول(اتن) مفعول(اتن)

الرهج (الرواية الأولى).

١٣٨- مفعولاتن مفعولاتن مستفعلتن

المرصع.

١٣٩- مفعولاتن مفعلا(ت) مفاعلتن

الرهج الحلبي.

١٤٠/أ - مف-(عو)لاتن مفعِلَاتن مف-(عو)لاتن

المصدر الغرناطي، المصدر التونسي.

١٤٠/ب - مف-(عو)لا(تن) مفعِلَاتن مف-(عو)لاتن

نيم ورش الحلبي.

١٤١- مفعولاتن مستفعلتن مف-(عو)لاتن

روان المصري.

١٤٢- مفعلاتن مفعولن مفعِلن

الفاخته (الرواية الأولى).

^٦ هي أيضاً فاعلتك، وهذه هنا أفضل، إلا أننا استبعدناها لارتباط جملة مفعِلن (أيضاً: فاعلتن) بجملة

مفعلاتن التي لا يحسن ربطها بجملة فاعلتن أو فاعلتك.

^٧ هي أيضاً مفاعل، وفضلنا في هذا الموضع فعولك لأن حفظها أسهل.

١٤٣- مفتعلاتن مفعولن مفتعلك

الفاخته (الرواية الثانية).

١٤٤- مف(ت)علاتن مفتعلتك مف(عولا)تن

البسيط المغربي (الصيغة الثانية).

١٤٥- مفعولا(ت)ك متفاعل مستف(ع)ل

البشراف الليبي (الصيغة الثالثة).

١٤٦- مفعولاتك مفعولاتك مس(تف)علتن

نصف نيم دور.

رابعاً - الجمل الأربع:

١٤٧- فعلك فعلك فعل فعولن

البطا يحي المغربي (الصيغة الثانية).

١٤٨- فعلك فعلك فعلك فعيلن^٨

الزومال النجدي.

١٤٩- فعلك فعول فعلك فعيلن

خطفة القطري.

١٥٠- فاعل فاعل متفاعلن فعل

نقش الثمانية عشر.

١٥١- فعلاتن فعلا(تن) فعلاتن مفعولن

الزقايري الليبي.

^٨ ينقر مرتين متواليتين ومحصلة وزن الصوت المسموع من آلات النقر المتعددة في المرتين واحدة، ولكن تختلف أدوار النقرزانات في كل مرة فتكون للإيقاع نكهتان على التوالي، ولكن ذلك لا يؤثر على الوزن العروضي.

١٥٢- مفـ(عولن) فاعـ(ع)لُ مفعولن مفـ(عو)لاتن

الشرقيين الحجازي (الرواية الأولى).

١٥٣- مفـ(عولن) مفـ(عولن) فاعـ(ع)لن مفاعيلن

الحدّادي الكويتي.

١٥٤- مفعولن مفعولن مفعولن مفعولن مفعولن (لن)

جفته يوروك.

١٥٥- مفعو (لن) مفعو(لن) مفعولن فاعلُك

فرنكجين.

١٥٦- مفعولن مفعولن مفعولن مفعولن مفعولن

الأوسط العربي.

١٥٧- مفعولن فَعِلَاتن مفعولن مفتعلن

الشنبر التركي (الرواية الأولى).

١٥٨- مفعولن فَعِلَاتن مفعولا(تن) مفعولاتن

نيم هزج.

١٥٩- مفعولن فَعِلَاتن مفتعلاتن مفعولاتن

الشاملي الليبي.

١٦٠- مفتعلن فَعِلَاتن مفعولن مفتعلُك

الشنبر التركي (الرواية الثانية).

١٦١- مفعو(لن) مفـ(ت)عـ(لن) مفعو(لن) مفعولا(تن)

المربع (الرواية الرابعة).

١٦٢- مفعولن مفتعلا(تن) مفـ(عو)لن مفعو(لن)

روان التركي.

١٦٣ - مفعولاتن فَعَلَ فعولن مفع(عو)لاتن

الدرج الغرناطي.

١٦٤ - مفعولاتن مفع(عو)لات(ت) فاع(ع)لن مفع(عو)لاتن

المحجر المصدر (الرواية الثانية).

١٦٥ - مفعولاتن مفع(عو)لات(ت) فاع(ع)لات(ت) فاع(ع)لاتن

المحجر المصدر (الرواية الثالثة).

١٦٦ - مفعولاتن مفع(عو)لات(ت) مفع(ع)لن مفعولن

المحجر المصري (الروايتان الثالثة والرابعة).

١٦٧/أ - مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن

الستة عشر المصري (الرواية الأولى)،

١٦٧/ب - مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مفع(عو)لاتن

الستة عشر المصري (الرواية الثانية).

١٦٧/ج - مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن

نيم خفيف الحلبي (الرواية الثانية).

١٦٨/أ - مفع(عو)لاتن مفع(عو)لاتن مفعولاتن مستفعلتن

برفشان (الرواية الأولى).

١٦٨/ب - مفع(لا)تن مفع(عو)لاتن مفع(لا)تن مفع(مس)تف(ع)لتن

الشرقيين الحجازي (الرواية الثانية).

١٦٩/أ - مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مستفعلتك

نيم خفيف الحلبي (الرواية الأولى).

١٦٩/ب - مفع(عو)لاتن مفع(عو)لاتن مفعولاتن مستفعلتك

برفشان (الرواية الثانية).

١٧٠/أ - مف(عو)لاتن مف(عو)لاتن مفعولا تَك مفعولاتن

الجفته دو يك (الرواية الثانية).

١٧٠/ب - مف(عو)لاتن مف(عو)لاتن مفعولاتك مفعولاتن

البليق الشامي.

١٧١ - مف(عو)لاتن مف(عو)لاتن مستفعلتن مستفعلتك

فرع تركي.

١٧٢ - مفعولاتن مفعولا تَك مفعولاتن مف(عو)لاتن

الستة عشر الحلبي.

١٧٣/أ - مفعولاتن مفتعلتن مفعولاتن مفعولاتن

المخمس التركي (الرواية الأولى).

١٧٣/ب - مف(عو)لاتن مف(ت)ع(لا)تن مف(عو)لاتن مف(عو)لاتن

المخمس المصري (الرواية الثانية).

١٧٤ - مفعو(لا)تن مف(ت)علاتك مفتعلا(ت)ك مفتعلا(تن)

الورشان (أصل الإيقاع).

١٧٥ - مفعولاتك فعلاتن مفعولاتن مفعولن

دور كبير (الرواية الأولى).

١٧٦ - مفعولاتك فعلاتن مفعولاتن مفتعلن

دور كبير (الرواية الثانية).

١٧٧ - مفتعلتن مفعولاتك مستفعلتن مستفعلتك

المخمس التركي (الرواية الثانية).

١٧٨ - متفاعلتن مستفعلتن (م)فا(عي)لتن مستفعلتن

لمسة الحبيب الكويتي.

خامساً - الجمل الخمس:

١٧٩- فَعِلَاتْنِ فَعِلَاتْنِ مفعولن فَعِلن مفعولن

دور روان-

١٨٠- مفعولن مف-(عو)لن مف-(عو)لن

مفعولاتن مفتعلاتك

نقش السبعة عشر

١٨١- مف-(عو)لا(تن) فغ-(لن) مفعولا(تن)

مفتعلاتن مفعولا(تن)

السماح العراقي

١٨٢/أ - مف-(عو)لاتن مفتعلن مف-(عو)لاتن

مف-(عو)لا(تن) مف-(عو)لاتن

المرصع الشامي (الرواية الثانية).

١٨٢/ب - مفعولاتن مفتعلن مف-(عو)لاتن

مف-(عو)لا(تن) مف-(عو)لاتن

المرصع الشامي (الرواية الثالثة).

١٨٣- مف-(عو)لا(تن) مف-(عو)لا(تن) مف-(ت)ع-(لا)تن

مف-(عو)لاتن مف-(عو)لاتن

الفاخت (الرواية الثالثة).

١٨٤- مف-(عو)لاتن مفعولا تك

فاعلُ فَعولن فاعلُ

الترك زرب الحلبي

١٨٥/أ - مف(عو)لا(تْ)كَ مفعولا(تن) مفعولا(تن)

مفعول(ن) مف(عو)لاتن

الأوفر المصري (الرواية الثانية).

١٨٥/ب - مفعولاتكَ مف(عو)لا(تن) مفعولا(تن)

مفعولا(تن) مف(عو)لاتن

الفاخت (الرواية الرابعة).

١٨٦ - متفاعلتن مستفعلتن

مستفعلُ فَعَلَكَ مفاعلُ

الخفيف التركي (الرواية الأولى).

سادساً - الجمل الست:

١٨٧ - مفعولن فَعِلَاتن مفعولاتن فَعِلَاتن

مف(عو)لا(تن) فَعِلُن

نيم دور.

١٨٨ - مف(عو)لاتن مفعولن مف(عو)لاتن مفعولن

فَع(لن) فَعِلَاتن

صوفيان الجزائري (الرواية الثانية).

١٨٩ - مف(عو)لا(تن) مفعولن مفعولاتن (مفعولن)

فَعولُ فَعِلُن

إبي نوسي العراقي.

١٩٠ - مف(عو)لا(تن) مف(عو)لا(تن) مف(تْ)ع(لا)تن

مف(عو)لاتن مف(عو)لاتن

الرهج (الرواية الثانية).

١٩١- مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن متفاعلتن

مفتعلن مفتعلن

التقيل.

١٩٢- مف-(عو)لا(تن) مفتعلاتن مف-(عو)لن

مفعولن مفتعلاتن مفعولن

نقش الواحد والعشرين.

١٩٣/أ- مفعولاتن مفتعلاتن مفعولاتن مفعولاتن

مفعولاتن مف-(عو)لاتن

الأربعة والعشرون الحلبي (الرواية الثانية).

١٩٣/ب- مفعولا(تن) مفتعلا(تن) مفعولا(تن) مف-(عو)لا(تن)

مف-(عو)لا(تن) مفعولا(تن)

الشنبر الحلبي (الرواية الثانية).

١٩٤- مف-(عو)لاتن مفعولاتك مف-(عو)لا(تن) مفعولا(تن)

مفعولا(تن) مف-(عو)لاتن

الشنبر الحلبي (الرواية الثالثة).

١٩٥- مفعولاتن مستفعلتن مفعولاتن مفعولاتن

مفعولاتن مف-(عو)لاتن

الأربعة والعشرون الحلبي (الرواية الأولى).

١٩٦/أ- مفتع-(لا)تن مفعولا(تن) مفعولاتك مف-(عو)لاتن

فعلن مفعولن

طرة (الرواية الأولى).

١٩٦ ب - مفتعل (لاتن مفعولا (تن) مفعولاتك مف- (عو) لاتن

فعلن مفعول (ن)

طرة (الرواية الثانية).

١٩٧ - مفعولاتك مفعولاتن مف- (عو) لاتن فعلن

مفعولاتن مف- (عو) لاتن

الهج.

١٩٨ - مفعولاتك مف- (عو) لا (تن) مفعولا (تن) مفعولا (تن)

مف- (عو) لاتن مف- (عو) لاتن

الشبر الحلي (الرواية الأولى).

سابعاً - الجمل السبع:

١٩٩ - مف- (عو) لن مفعول (ن) مفعولا (تن) فَعَلَك

مفعول (ن) مف- (عو) لن مفعولاتن

هزج تركي

٢٠٠ - مفعولن فَعِلَا (تن) مفعول (لا) تن مفعولاتن

مف- (عو) لا (تن) مف- (عو) لاتن مف- (عو) لاتن

ورش

٢٠١ - مف- (عو) لاتن مفعولاتن مفعولاتن مفعولا (تن)

فاعلُ فعولُ مفتعلا (تن)

الأربعة والعشرون المصري (أصل الإيقاع)

٢٠٢ - مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن

مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن

الدور الكبير (الرواية الثالثة).

٢٠٣. مفـ(عو)لاتن مفـ(عو)لا(تن) مفعولا(تن) مفعولاتك

مفـ(عو)لاتن مفعولا(تن) مفعولاتن

الرمل الحليبي.

٢٠٤. مفعولاتك مفعولاتن مفـ(عو)لا(تن) مفعولا(تن)

مفعولا(تن) مفـ(عو)لاتن مفـ(عو)لاتن

الدور الكبير الحليبي.

ثامناً - الجمل الثماني

٢٠٥. مفـ(عو)لن مفعول(لن) مفعولن مفعول(لن)

مفعولن مفتعلـن مفعولن مفعولـن

نيم ثقيل تركي

٢٠٦. فَعِلَاتن مفـ(عو)لاتن مفعولاتن مفعولاتن

مفعولاتن مفعولن فاعلُ فَعِلن

نقش المحجر.

٢٠٧. مفـ(عو)لا(تن) مفـ(عو)لن مفتعلن مفـ(عو)لا(تن)

مفـ(عو)لا(تن) مفـ(عو)لا(تن) مفـ(عو)لن مفعولن

الدور الكبير (الرواية الرابعة).

٢٠٨. مفـ(عو)لا(تن) مفـ(عو)لا(تن) مفـ(عو)لا(تن) مفـ(عو)لا(تن)

مفـ(عو)لا(تن) مفـ(عو)لا(تن) مفـ(تـ)عـ(لا)تن مفـ(عو)لا(تن)

الستة عشر المصري (الرواية الثالثة)

٢٠٩. مفـ(عو)لاتن مفـ(عو)لاتن مفـ(عو)لاتن مفـ(عو)لاتن

مفـ(عو)لاتن مفتعلاتن مفعولاتن مفعولاتن

الخفيف الحليبي

٢١٠. مف-(عو)لا(تن مفعو)لا(تن) مف-(ت)ع(لا)تن مف-(عو)لا(تن)

مف-(عو)لا(تن) مف-(ت)ع(لا)تن مف-(عو)لا(تن) مف-(عو)لا(تن)
الورشان (ذو الرباطين).

٢١١. مفعولا(تن) مفعولا(تن) مف-(عو)لا(تن) مفعولا(تن)

مف-(عو)لا(تن) مفعولانك مستفعلتن مستفعلتك

الخفيف التركي (الرواية الثانية)

تاسعاً - الأوزان المبالغ في طولها:

٢١٢. فغل(لن) مف-(ع)ولا(تن) مفعولا(تن)

مفتعلن مفعولا(تن) مفتعلا(تن)

فعلن مفعول(لن) مف-(عو)لا(تن)

مف-(عو)لا(تن) مف-(عو)لا(تن)

وهو وزن السماح الحلبي^٩.

٢١٣. مفعولا(تن) مف-(عو)لا(تن) مفعولا(تن)

مستفعلتن مف-(عو)لا(تن)

مفعولن فعلن مفعولن مفعولن فعلن مفعولن

وهو وزن نقش الستة والثلاثين.

٢١٤. مفعولن فعلا(تن) مفعولا(تن)

مفعولن مفعولن مفعولا(تن)

فعلن / مف-(عو)لا(تن) مف-(عو)لا(تن)

مفعولا(تن) مفعولن مفعول(لن)

وهو وزن نقش الأربعين.

^٩ وقد وضعناه في صورة موشح. وقد جعلنا مكان السكته في آخر بعض الجمل ذيلًا لحرف مد في زمن سبب لكي يسهل وضع القوافي المناسبة.

٢١٥- مف-(عولاتن)مف-(عولا)تن مف-(عولا)تن مف-(عولا)تن

مف-(عولا)تن مف-(عولا)تن مف-(عولا)تن مف-(عولا)تن

مف-(عولا)تن مف-(عولا)تن مف-(عولا)تن مف-(عولا)تن

وهو وزن الأربعة والعشرين المصري ذي الربط، (الروايتان)

٢١٦- مف-(عولا)تن مف-(عولا)تن مف-(عولا)تن مف-(عولا)تن

مف-(عولا)تن مف-(عولا)تن مف-(عولا)تن مف-(عولا)تن

مف-(عولا)تن مف-(عولا)تن مف-(عولا)تن مف-(عولا)تن

وهو وزن الثقيل التركي (الرواية الأولى).

٢١٧- مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مستفعلتك

مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن

مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مستفعلتن

وهو وزن الثقيل التركي (الرواية الثانية) ١٠

٢١٨- مف-(عولاتن) مف-(عولا)تن مف-(عولاتن) مف-(عولا)تن

مف-(عولا)تن مف-(عولا)تن مف-(عولا)تن مف-(عولا)تن

مف-(عولاتن) مف-(عولا)تن مف-(عولاتن) مف-(عولا)تن

مف-(عولا)تن مف-(عولا)تن

وهو وزن الرمل التركي

٢١٩- مفعولاتن مفعولاتك مفتعلن مفعولاتن

مستفعلتك مفتعلتك مفعولاتن مستفعلتك

مفعولاتك فعلن مفعولاتن مستفعلتك

مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن مستفعلتك

وهو وزن زنجير ١١.

١٠ بالطي في سبب ثقيل واحد والحث.

٢٢٠- مف-(عولن مفعولن) مف-(عو)لا(تن) مستفعلتن مف-(عولاتن)

مف-(عولاتن) مف-(عو)لا(تن) مف-(عو)لا(تن) مف-(عولاتن)

مف-(عو)لا(تن) مف-(عو)لا(تن) فَعَلَكَ مف-(عولاتن)

مف-(عولاتن) مف-(عولاتن) مف-(عو)لا(تن) مف-(عو)لا(تن)

مف-(عولاتن) مف-(عو)لا(تن) مف-(عو)لا(تن) مف-(عولاتن)

مف-(عو)لا(تن) مفعولا(تن) مف-(عو)لا(تن) مفعولا(تن)

مف-(عو)لا(تن) مف-(عولاتن) مف-(عو)لا(تن) مف-(عولاتن)

مف-(عو)لا(تن) مف-(عو)لا(تن) مف-(عو)لا(تن) مفعولا(تن)

وهو وزن حاوي ١٢.

١١ بالطي في سبب ثقل وحيد والحث.

١٢ بعملية طي واحدة.

| | |
|---------------------|-------------------|
| مفعولن ~ مفعولاتن | مفعولن ~ مفعولاتن |
| مفعولن ~ مفعولاتن | مفعولن ~ مفعولاتن |
| مفعولن ~ مفعولاتن | مفعولن ~ مفعولاتن |
| مفعولاتن | مستفعلتن |
| مفعولاتن مفعولن ~ | مفعولن ~ |
| مفعولاتن مفعولن ~ | مفعولن ~ |
| مفعولاتن | مستفعلتن |
| مفعولاتن مفعولن ~ | مفعولن ~ |
| مفعولاتن مفعولن ~ | مفعولن ~ |
| مفعولاتن ~ مفعولاتن | مفعولن ~ مفعولاتن |
| مفعولاتن ~ مفعولاتن | مفعولن ~ مفعولاتن |
| مفعولاتن ~ مفعولاتن | مفعولن ~ مفعولاتن |
| مفعولاتن ~ مفعولاتن | مفعولن ~ مفعولاتن |

وهو وزن إيقاع فتح ١٣.

١٣ وضعنا رمز السكّنة مكانها ليسكت الشعر معها بقصد التنويع.

الباب الرابع

مواصلة الإيقاعين الشعري والموسيقي

الفصل الأول

بين المواءمة الاصطناعية والطبيعية

اشتهرت للجاحظ مقولة هي أن "العرب يمتاز غناؤها بأنها تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة".

وربما فهم بعض من قرأ هذا أن الجاحظ قصد أن الوزنين متطابقان، ولكن هذا ليس صحيحاً دائماً، فتقطيع اللحن الموزون على الشعر الموزون لا يعني بالضرورة أن الوزن واحد ، وإنما غالباً ما ينطوي على عملية مواءمة وزنين مختلفين.

وهذا هو في الحقيقة معنى الغناء المتقن. وهو مواءمة اصطناعية، فمتى بدأ العرب يفعلون ذلك، ومتى كانت المواءمة عندهم طبيعية؟

البحث الأول

المواءمة بالغناء المتقن

الغناء المتقن على أغلب الروايات^١ ظهر في عهد علي ابن أبي طالب، أي في أواخر عصر الخلفاء الراشدين. ومعنى هذا أن العرب كانت في غنائها قبل ذلك تجعل الإيقاع الموسيقي مطابقاً للإيقاع الشعري، الذي تبلور منذ عصر الجاهلية كما هو معروف.

ولكن الغناء المتقن، أي تطبيق إيقاع موسيقي على إيقاع شعري مختلف، هو الذي أصبح سائداً في أيامنا.

ويشرح مجدي العقيلي طريقة تلحين الموشح، وهو في رأينا يقصد الموشح الحلبي وليس الأندلسي، لأن الأندلسيين في الغالب مالوا في موشحاتهم إلى جعل الشعر يعتمد أوزاناً هي الإيقاعات الموسيقية نفسها، بينما يُطبّق على الموشح الحلبي أسلوب الغناء المتقن. ويقول مجدي

١ مجدي العقيلي، السماع عند العرب ، الجزء الأول ص ٧٤-٧٦

العقيلي: "فقد جرت العادة أن يأخذ الملحن الموشح المنظوم ويقطّع كلماته تبعاً لحروف المدّ والإقصار والسكون والترنم، ومتى استقام له الميزان مع الوزن الشعري بدأ في إيجاد اللحن بعد اختيار النغمة المناسبة، فيلبس الكلمات المقطّعة الموزونة ألحانه الجديدة، وبذلك يصبح لحناً موشحاً يستسيغه السمع المرهف والذوق السليم" ٢.

والمعروف في أصل وضع كتاب الأغاني أن الرشيد أمر المغنين أن يختاروا مائة صوت ففعلوا، ثم أن يختاروا منها عشرة ففعلوا، ثم أن يختاروا منها ثلاثة ففعلوا فكان مما اختاروه:

(١) لحن ابن محرز في شعر المجنون:

إذا ما طواك الدهر يا أم مالك

فشأن المنايا القاضيات وشأنيا

واللحن من الثقيل الثاني، أما الشعر فمن البحر الطويل.

وهذا دليل واضح على أن إيقاع اللحن لم يكن متوافقاً بالضبط مع الوزن الشعري، وهذا معناه أن الملحن كان يتصرف بمدّ بعض الحروف، وربما بخطف حروف أخرى، في مواقع معينة لكي يتم

٢ لنتبه جيداً إلى عبارة "لحناً موشحاً"، ففيها الدلالة على أن الموشحات الحلبية ليست كالأندلسية، فقد استعارت طريقة الموشح الأندلسي للموسيقى والغناء فحسب، وليس لطريقة النظم. فأدوار الموشح الحلي تكرر فتقابل أبيات الموشح الأندلسي، والخانة في الموشح الحلي تقابل القفل والخرجة في الموشح الأندلسي، أما الشعر فيها فليس له أية صلة بطريقة نظم الموشح الأندلسي، حيث يلحن للموشح الحلي غالباً أربعة أبيات من الشعر القريض العادي، ويوضع لهذه الأبيات لحن على إيقاع مختلف، وتطبق في ذلك قواعد الغناء المتقن. انظر "فؤاد رجائي"، من كنوزنا ص ٥٠ - ر حيث يضيف "إن سبب تغلب الشعر القريض في موشحاتنا القديمة الملحنة على طريقة غناء الموشحات الأندلسية هو أن الموشح حين انتقل من الأندلس إلى المشرق وخاصة إلى حلب، أعجب الحليون بطريقة غنائه ولم يُعجبوا بطريقة نظمه بسبب انتشار الزجل فيه".

التوافق. ويلاحظ في هذا الشعر، والأشعار الغنائية عموماً، أن الملحن قد اختاره لكثرة حروف المدّ فيه، ولاسيما الألف، وهذه الحروف تتيح الإطالة بالمقدار الذي يوافق الملحن ليركّب الكلام على الإيقاع.

ويلاحظ أن كل حروف المدّ في هذا الشعر هي من حرف الألف.

المعروف أن البحر الطويل هو على وزن (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) في حين أن الجملة الإيقاعية للتقيل الثاني، كما سبق وبينّا، هي على وزن (مستفعلن ~ ~ ~)، فالجملة تنتهي بالفاصل الذي هو مدّ يتيح للملحن إما أن يملأه بالكلام وإما أن يركز عليه فيدخل في الغناء "سحبة" على المدى الذي يكفي للحن والإيقاع.

ورغبةً في توضيح طريقة التوفيق بين الإيقاعين على أسلوب الغناء المتقن في أبسط أشكالها، نضع حلاً تصورناه دون أن ندّعي أن ابن محرز اتّبع هذا الحل أو مثله.

ويمكن أن نتصور أن اللحن يبدأ بنقر الإيقاع فقط، أو بمصاحبة موسيقى لهذا النقر، حتى يصل إلى نهاية الفاصل فيضع في مكان آخر زمان سكوت نقرة مجاز، ويرافق هذه النقرة أول حرف من الشعر وهو حرف (إ). وبعدها يصبح سهلاً عليه أن يوافق الكلام على وزن (مستفعلن) يليها مدّة على مدى زمني سكون (~ ~) ثم نقرة مجاز يوافقها الحرف الأول من الشطر الثاني وهكذا..

وعلى هذا يكون التقطيع:

مستفعلن ~ ~ إ ذا ما طوا ~ ~ ك الدهر يا ~ ~ أم م مالِك ~ ~
ف شأن المنا ~ ~ يا القاضيا ~ ~ ت وشانيا ~ ~ (نقرة مجاز

للحرف الأول من البيت التالي).

وبهذا يكون قد حول كلام الشعر كله إلى وزن مستفعلن.

ويلاحظ هنا أن للملحن أن يستعمل كل زمان الفاصل للمدّ، أو أن يستعمل مكان نقرة المجاز لحرف واحد. كما يلاحظ أن آخر جملة في كل شطر تأتي على وزن (مفاعِلن) وهي أقصر من (مستفعلن) فيُضطر إلى إطالة الميم في (أمّ مالك)، وإطالة الواو في (وشانيا)، وهما حرفان يقبلان هذه الإطالة المحدودة. ومثلهما الإطالة في التتوين بعد (مالك).

(٢) لحن إبراهيم الموصلي في شعر العرجي:

إلى جِداءَ قد بعثوا رسولاَ

ليُحزنها فلا صَحِبَ الرسولُ

واللحن من الثقيل الثاني أما الشعر فمن البحر الوافر.

وفي تصورنا أن التوافق بين البحر الوافر وإيقاع الثقيل الثاني بحاجة إلى تصرف مختلف من قبل الملحن.

وأتصور أن الموصلي بدأ بالإيقاع بعد (مستف...)، أي عند (علن)، وبهذا يتوافق وزن الشعر مع الإيقاع كما يلي:

(مستف) إلى جِداءَ قد بعثوا رسو لا ~ ليحزنها فلا

صحب الرسول ~ ل

ويلاحظ أن التقطيع الجديد بإضافة سببين من الموسيقى أو الإيقاع جعل البيت كما لو كان مقطّعاً إلى مستفعلن أو متفاعِلن، فجعل البحر الوافر وكأنه البحر الكامل.

وقد اعتبرنا أن الموصلي لم يستخدم الفاصل. ويُنْتَبَه إلى أن نهاية البيت (مدّ الواو ثم لام الرويّ المشبعة) تساوي جزء التفعيلة (مستف)، وبذلك يكون قد مهّد لدخول البيت الثاني.

(٣) لحن ابن محرز في شعر نصيب:

أهاجَ هواك المنزل المتقادمُ

نعم، وبه مما شجأك معالم

واللحن من إيقاع الهزج أما الشعر فمن البحر الطويل.

والهزج الذي هو موصل يتيح التصرف بسهولة، ولاسيما من خلال حروف المدّ، وكلها من حرف الألف.

وفي هذه الحالات الرئيسية الثلاث دليل لا يدحض على أن الملحنين كانت لهم ، منذ ذلك العصر ، أساليبهم في تكييف اللفظ بما يوافق الإيقاع الموسيقي.

ويروى صاحب الأغاني أيضاً أن نافذ الدلال المخنث الحجازي لحن شعراً لعمر ابن أبي ربيعة على إيقاعين مختلفين:

ألم تسأل الأطلال والمتربّعا

بيطن حليّات دوارس بلقعا

إلى السّرح من وادي المغمّس بدلت

معالمه ويلاً ونكباء زعزعا

وقربن أسباب الهوى لمتيّم

يقيس ذراعاً كلما قسن إصبعا

فقلت لمطريهنّ بالحسن إنّما

ضررت فهل تستطيع نفعا فتتفعا

فالشعر من البحر الطويل، والبيتان الأول والثاني من إيقاع الثقيل

الأول، والبيتان الثالث والرابع من الثقيل الثاني. وهذا دليل آخر على

أن التوافق لم يتم إلا عن طريق مهارة الملحن، رغم تباعد كل من

الإيقاعين عن بعضهما وتباعد الاثني عن وزن الشعر الملحن.

ولاشك في أنه كانت في تلك الأيام أصولاً محددة متعارف عليها
للمربط بين أحد الإيقاعين الثقيلين والبحور الرصينة. وهناك قصة
مشهورة عن إبراهيم بن المهدي وإسحق الموصلي الذي صنع صوت:

قل لمن صدّ عاتباً ونأى عنك جانباً

قد بلغت الذي أرد .. ت وإن كنت لاعباً

فكتب إبراهيم إلى إسحق يسأله عنه، فأجابه إسحق بشعره وإيقاعه
ومجراه وأقسامه ومخارج نغمه وغير ذلك من الأوصاف. فغنى إبراهيم
الصوت بدقة متناهية^٣.

ومما يُروى عن طويس أنه كانت له طريقة طريفة في المواءمة، فقد
كان يربط جسمه بأجراس ويرقص فيكيّف أصواتها وفق الإيقاع بينما
كان يحاول في نفس الوقت أن يغني الشعر الذي كان يريد تلحينه
ويقطّعه، ويعيد التجربة حتى تستقر المواءمة.

ويروي صلحبا الأغاني أن أقدم صوت من الثقيل الأول غنّى به في
الإسلام غنّته سيرين^٤ من شعر حسان بن ثابت:

^٣ يستشهد بعض الكتاب المعاصرين بهذا المثال على أنه دليل على أنه كان يوجد لدى العرب تدوين
للموسيقى في ذلك الحين، وهذا غير صحيح، فما أوضحه إسحق كان ضرورياً وكافياً، ذلك أن
معرفة الإيقاع والمجرى (المقام الموسيقي) والأقسام (أي تقطيع الشعر حسب الإيقاع الموسيقي) مما
يختلف عن تقطيعه على وزن الشعر) ومخارج النغم (أي درجة نغمة البداية والقفلات وكانت تحدد
بالوصف على أوتار العود ومواقع الأصابع منها) كان كافياً لمعرفة اللحن، إذ يقود إليه كلام الشعر
بعد ذلك بسهولة. ومن المصطلحات التي كانت متعارفاً عليها ما ذكره ابن خرداذبة من أن
"الإيقاعات يتفرع عن كل واحد منها مزمووم ومطلق، وتختلف مواقع الأصابع فيهما فيحدث لها
ألقاب تميز بها". وهذه القصة تبرهن على أن اللحن كان على أسلوب الغناء المتقن. وقد انكشفت
رموز المجرى، أي المقام الموسيقي، إثر اكتشاف مخطوطة رسالة يحيى بن المنجّم في الموسيقى، وقد
شرحها بتفصيل كبير الدكتور يوسف شوقي في كتابه "رسالة يحيى بن المنجّم وكشف رموز كتاب
الأغاني"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٦.

اولاد جفنة عند قبر أبيهم

قبر ابن مارية الجواد المفضل

يسقون من ورد البريص عليهم

كأساً تصفق بالرحيق السلسل

وأعتقد أن ثمة خطأ في رواية أبي الفرج الأصفهاني لأن وزن الشعر ينطبق تماماً من الناحية الموسيقية على إيقاع الثقيل الثاني وليس الأول. فالشعر من البحر الكامل، وجملته (متفاعلن) تتوافق غنائياً مع جملة الثقيل الثاني (مستفعلن)، فلم يكن ثمة حاجة لأسلوب الغناء المتقن، كما أعتقد أن الفترة التي غني أثناءها الصوت كانت قبل ولادة الغناء المتقن أي قبل خلافة علي، في حين أنه لو كان الإيقاع هو الثقيل الأول لكان أسلوب الغناء المتقن محتماً.

وقد استشهد زكريا يوسف في كتابه "موسيقى الكندي" بإحدى الطرائف التي رواها أبو الفرج الأصفهاني ليثبت أن الموسيقى تقطع الشعر على ما يناسبه، وبتعبير آخر تطبيق أسلوب الغناء المتقن. وخلاصة الحكاية أن اسحق الموصلي طلب من محمد بن راشد الخفاف أن يذهب إلى إبراهيم بن المهدي ليسأله عن قوله "ذهبت" في الصوت الذي غناه إبراهيم وهو:

ذهبتُ من الدنيا وقد ذهبت مني

لأنه إذا قال "ذهبت" انقطع اللحن، وإذا مدّها للتوافق مع الإيقاع أصبحت "ذهبتو" فقبح الكلام. فلما فعل محمد ذلك تغير لون إبراهيم بن المهدي وانكسر وقال: يا محمد هذا ليس من كلامك وإنما هو من كلام

؛ جارية كانت لرسول الله ص كان قد أهدها إياها المقوقس صاحب مصر مع مارية القبطية في العام التاسع للهجرة فأهداها إلى شاعره حسان بن ثابت.

الجرمقاني (مشيراً إلى أصل إسحق الفارسي). قل له أنتم تصنعون هذا للصناعة ونحن نصنعه للهو واللعب والعبث. قال محمد: فخرجت إلى إسحق وحدثته بذلك فقال: الجرمقاني؟ والله أشبهنا بالجرامقة لغة هو الذي يقول "ذهبتمو". وقضى بقية يومه مسروراً.

وما نراه هو أن هذه القصة لا تثبت أن الموسيقى هو الذي يتحكم فيقطع على هواه بما يناسب إيقاعه المختار، وإنما هو قد أسر نفسه به، فوقع فريسة لمنافسه. ومن الواضح أن الصوت الذي غناه ابراهيم بن المهدي كان على إيقاع الماخوري الذي كان ابراهيم الموصلي، وهو أبو إسحق، قد ابتكره أصلاً بتمخير الثقيل الثاني ليقترب به من وزن الشعر، ولا سيما البحر الطويل. وقد رأينا أن وزن الماخوري هو مفاعيل (ل) أي فعولن تليها سكتة. وهذه السكتة جاءت لتطيل "ذهبتم" التي هي أصلاً أقصر من المعتاد نتيجة الزحاف، فكان لابد من إطالتها في الغناء لإشباع السبب المبتور أولاً، ولتغطية زمان السكون الذي يليها في الإيقاع ثانياً. والمشكلة التي أوقع ابراهيم بن المهدي نفسه فيها هي انتقاؤه شعراً جملته العروضية الأولى مصابة بزحاف، بينما كان الملحنون ينتقون شعراً فيه الكلمة كاملة الوزن وتنتهي بحرف مدّ لتسهيل إطالتها مع الإيقاع. وقد أدرك ابراهيم ذلك وهذا سر تغير لونه وانكساره، ثم اعتصامه بنسبه، الأمر الذي يدل على إقرار شبه صريح بالخطأ.

لقد ولدت طريقة الغناء المتقن وهي تطبيق إيقاع مستقل على اللحن لا ينطبق على عروض الشعر المغنى، نتيجة ضرورة ملحة، فأجمل الأشعار كانت على البحور الطويلة، ولم يكن من الممكن، لمكانة

الشعراء، أن يُطلب منهم نظم شعر حسب الإيقاع الذي يريده الملحنون. غير أن تقدم الحضارة التي بلغت ذروتها في الأندلس، جعل ذلك ممكناً. ولكن المطابقة بين وزنين مختلفين ساهمت في المزيد من التباعد بين نوعي الأوزان، حتى جاء وقت أصبح لكل طريقه. وسرعان ما أصبح فقهاء كل من الشعر والموسيقى على غير وفاق، وبالذات في المرحلة التي بدأت فيها الحضارة تتبلور وبدأت أطرها ترسم من قبل عمالقة صدر الإسلام.

لم يهتم الموسيقيون بأوزان الأشعار كما لم يهتم العروضيون بالإيقاعات الموسيقية، وكان فن الشعر يعتبر، في القيم العربية الأصيلة ذات الأصل البدوي، أرفع مكانة من فن الموسيقى، الذي لم يرتق إلى مستوى العلم إلا بعد ترجمة المؤلفات الفلسفية اليونانية. في هذه الفترة، وقد بدأت بخلافة المأمون، أصبحت الموسيقى، بما في ذلك إيقاعاتها، تعتبر من فروع الرياضيات التي يجب على الفلاسفة الخوض فيها، بينما لم يكن عروض الشعر من اهتمامات الفلاسفة بل الأدباء والشعراء. إلا هذا الشرف الذي حظيت به الموسيقى منذ عصر الكندي لم يشمل عامة الناس فبقي الناس يسمونها "الملاهي" كما تدل على ذلك كتابات بعض المؤلفين التي وصلت إلى زماننا. بينما بقي كبار الموسيقيين والملحنين والمغنين من حاشية الخلفاء والأمراء، ونادر من كان منهم في زمرة المؤلفين.

ومن الواضح من القراءة المتعمقة في بطون التراث أنه تبلورت مع الأيام بين صفوف فقهاء الموسيقى مدرستان، الأولى يمكن تسميتها بالمدرسة الموسيقية العروضية التي تعتبر نوعي الإيقاع من أصل واحد، ويمكن تسمية الأخرى بالمدرسة العددية التي تتكر وجود الرابطة

وتعتبر أن الفن يعتمد على ابتكار مجالات مصطنعة للتوافق، وهذا هو أساس الغناء المتقن.

وفي حين استعمل عدد من الفلاسفة وفقهاء الموسيقى التفعيلات العروضية في كثير من الأحيان، أعرض العروضيون عن تحليل الإيقاعات الموسيقية، مع أن الخليل نفسه بدأ بالموسيقى أولاً فوضع "كتاب النغم" كما وضع "كتاب الإيقاع"، ولم يصل إلينا أيٌّ منهما، لأن العروضيين أخذوا منه ما أعجبهم وطرحوا الباقي، ولم يحدُّ أحد منهم حذوه في الاهتمام بالنغم والإيقاع والعروض معاً.

ومع أن الأدبيات العربية أطنبت في مجال الشعر والشعراء في العصر الجاهلي، فإنها قلما تعرضت للموسيقى وإيقاعاتها، بل كثيراً ما جاء الحديث عن الأغاني بنصوص هذه الأغاني من الأشعار، دون توضيح كاف للحن أو الإيقاع، وحتى كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني الذي تضمّن الكثير من المعلومات الموسيقية جاء بتلك المعلومات على شكل مصطلحات احتاجت إلى حوالي عشرة قرون لكي يأتي من يفسر بعضها، وأصاب بعضهم وأخطأ آخرون.

وكما هو الحال عليه في أيامنا، نجد الكثير من الأغاني والأهازيج الشعبية يتوافق فيها وزن الكلمات والإيقاع، إذا استثنينا بعض حالات محدودة من مد بعض الحروف أو خطف لفظها، نتوقع أن يكون الأمر مشابهاً أيام الجاهلية، حيث استعملت أوزان البحور الرشيقة للشعر المغنى على نفس الإيقاع. ومع هذا يبقى هذا القول فرضية تحتاج إلى المزيد من التعمق.

البحث الثاني

المواطنة الفطرية في العصر الجاهلي

يقول زكريا يوسف ^٥ روايةً عن ابن سينا ^٦ إن الإيقاعات كانت في زمن الخلفاء الراشدين أربعة: الثقيل الأول ، والثقيل الثاني، وخفيف الثقيل، والهزج. ثم أضاف إليها ابن محرز إيقاعين آخرين هما الرمل والرمل الطنبوري، وفي العصر العباسي أصبحت الإيقاعات ثمانية ^٧. ويقول مجدي العقيلي ^٨ إن أول من غنى الثقيل الأول هو سائب خاثر، وأول من صنع ميزاني الرمل والهزج هو طويس ^٩. وإذا صحت هذه الروايات فهذه الأعلام كلها عاشت في فجر الإسلام، وبهذا يحق لنا أن نستنتج أن الإيقاعات العربية، على الأقل الهامة منها، لم تكن معروفة قبل الإسلام.

وبهذا يحق للقارئ أن يتساءل: كيف كانت الإيقاعات قبل ذلك، أي في الجاهلية؟

يقول المسعودي روايةً عن ابن خرداذبه ^{١٠} المتوفى عام ٣٤٥ هـ "وكان الحداء في العرب قبل الغناء، وقد كان مضر بن نزار بن معدّ

^٥ في تحقيقه لكتاب "الكافي في الموسيقى" لابن زيلة.

^٦ من كتابه "جوامع علم الموسيقى".

^٧ يقول زكريا يوسف: "وكان أول من أخبرنا بها ابن خرداذبه نقلاً عن اسحق الموصلي.. ثم ذكر لنا الكندي..". وقوله هذا غير صحيح لأن الكندي ولد عام ٨٠١ م أي قبل ابن خرداذبه بحوالي عشرين عاماً ومات عام ٨٦٥ م أي قبله بحوالي أربعين عاماً.

^٨ السماع عند العرب ، الجزء الأول ص ٧٤-٧٦.

^٩ نلاحظ أنه إذا صحّت مقولات هاتين الروائيتين، فهناك خلاف واضح حول من وضع إيقاع

الرمل، فهل هو ابن محرز أم طويس؟

سقط عن بعير في بعض أسفاره فانكسرت يده، فجعل يقول: (يا يداه يا يداه)، وكان من أحسن الناس صوتاً، فاستوسقت الإبل وطاب لها السير، فاتخذة العرب حذاءً برجز الشعر، وجعلوا كلامه أول الحذاء، فمنه قول الحادي:

يا هادياً يا هادياً ويا يداه يا يداه

وكان الحذاء أول السماع والترجيع في العرب، ثم اشتق الغناء من الحذاء" ١١

إن هذه القصة قديمة ومعروفة عن نشوء الحذاء وبحر الرجز، وهو أقدم أوزان الشعر العربي، وقد أوردها الفيروزبادي مع بعض الاختلاف، رواية عن ابن العربي المتوفى عام ٢٣١ هـ، وهو نحوي من مدرسة الكوفة.

١٠ موجز (اللهو والملاهي من رواية ابن خرداذبه عن كتاب "مروج الذهب" للمسعودي، ملحق بكتاب الملاهي وأسمائها لأبي طالب المفضل بن سلمة، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، ص ٤٠.

١١ في المخطوطة المشار إليها ذكر محققها غطاس عبد الملك خشبة أن النص هو (يا يداه يا يداه)، ومن الواضح في هذه الرواية الخلل في العبارة. فالنداء في (يا هادياً يا هادياً) في الشطر الأول هي على وزن بحر الرجز (مستعلن)، والمعروف أن هذه الرواية تصور ولادة بحر الرجز من الحذاء، والمعروف أيضاً أن وزن بحر الرجز هو (مستعلن)، بينما عبارة (يا يداه يا يداه) ليست على وزن هذا البحر، بل ينطبق عليها وزن بحر الرمل، أي (فاعلاتن فاعلات). كذلك يواجهنا خطأ آخر في النص المحقق عندما تتكرر العبارة مع إضافة الواو في مكان غير صحيح أي (يا يداه ويا يداه) وقد يكون ذلك من خطأ النساخ. والرواية الصحيحة هي (ويا يداه يا يداه)، وبهذا الشكل ينسجم الوزن في الشطرين. وقد وردت هذه القصة بشكلها الصحيح في كتاب المستشرق الألماني مارتين هارتمان "العروض والإيقاع - نشوء العروض العربي" Martin Hartmann, Metrum und Rhythmus, die Entstehung der arabischen Versmasse, APA - PHILO PRESS, Amsterdam ومن الواضح أن نسخة المخطوطة العربية التي قرأها هارتمان كانت الأصح.

ويروي المستشرق هارتمان نقلاً عن بعض مراجعه أن أول من عُرِف بالغناء عند العرب القدماء قينتان هما الجرادتان في عهد عاد، كانتا ملكاً لمعاوية بن بكر العملاقي، كما يروي أن أهل اليمن كانوا يغنون بالمعازف، وكان غناؤهم على نوعين: الحنفي والحميري. ولا نستبعد أن تكون القينتان من أصل حبشي، غير أن تسمية نوعي الغناء تشير إلى أن الغناء كان عربياً. والمعروف أن الحضارة الحميرية ما تزال تكتنفها الأسرار في بطون التراب. ويتابع هارتمان روايته فيقول إن قريشاً لم تكن تعرف من الغناء إلا إنشاد الشعر، حتى رحل النضر بن الحارث بن كلدة بن علقمة بن عبد مناف بن عبد الدار بن قصي إلى كنف كسرى في الحيرة، حيث تعلم هناك الغناء وعزف العود، ثم عاد إلى مكة فنشر هذه المعرفة.

والرجوع إلى العديد من النصوص العربية القديمة يوحى لنا بالتوافق في الأصل بين أوزان الألحان العربية وأوزان الأشعار، على أساس أن أوزان الأشعار نفسها كانت هي الإيقاعات.

فابن خرداذبه يشير في أقواله عن الإيقاعات إلى أن ما عرفته العرب منها كان ثلاثة هي الركباني والسناد الثقيل والهجج الخفيف. ثم يقول إن الركباني كان غناء قريش، فإذا قارنا هذا القول بقوله إن قريشاً لم تكن تعرف إلا إنشاد الشعر، أمكن لنا أن نستنتج أن إنشاد الشعر كان نوعاً من الغناء على الإيقاع الشعري.

وليس هناك أي وصف للنوعين الآخرين. وربما كان السناد الثقيل أصل الثقيل الأول. أما الهجج الخفيف فالأرجح أنه كان لغناء يرافقه رقص.

ومن الطرافة بمكان سيرة الأعشى^{١٣}، فقد كان، من جهة، من فحول الشعراء وله قصيدة تعتبر من المعلقات إذا عُدَّت عَشْراً^{١٤}، ومن جهة ثانية كان مغنياً يغني شعره ويتكسب به في تجواله في المناطق الحضرية في الجزيرة العربية حتى سُمِّي "صنّاجة العرب". فالأعشى لم يكن من الشعراء الذين كانوا يمثلون قبائلهم فيفتخرون بها وتفتخر بهم، بل كان شاعراً ومغنياً محترفاً. ولكن ذكره لم يخلد إلا لشعره، إذ صمّنت المراجع عن وصف أُلحانه واقتصرّت على شعره. ولكن من قرأ ديوانه متمعناً في أوزانها وجد كثيراً الأشعار قيلت على البحور الرشيقة التي تعتمد على التفعيلة الواحدة وتصلح للغناء، كمجزوء الكامل:

وأخونُ غفلة قومها يمشون حول قبابها
حذراً عليها أن تُرى أو أن يُطاف ببابها

وهي قصيدة طويلة تصلح للسمر. ومثلها:

ولقد طرقت الحيَّ بـ_____ النوم تتبطني كلابه
وإذا غزالٌ أحورُ الـ_____ عينين يعجبني لعبه

كما أن كثيراً من هذه الأشعار كان ينطوي على زخافات سمجة وغير مألوفة في الشعر ولكن الغناء يخفيها، منها في قوله من البحر البسيط:

نام الخليّ وبتُ الليل مرتفقا

أرعى النجوم عميداً مثبّتاً أرقا

١٣ ميمون بن قيس بن جندل من بكر بن وائل المتوفى عام ٦٢٩ م أي بعد سبع سنوات من الهجرة، مدح الرسول ومات قبل أن يسلم.

١٤ التي مطلعها:

ودّع هريرة إن الركب مرتحلٌ وهل تطيق وداعاً أيها الرجلُ

يا ليتها وجدت بي ما وجدتُ بها
وكان حبُّ ووجدٌ دام فاتّفقاً
وكفلٍ كالنقا مالت جوانبُه

ليست من الزلّ أوراكاً وما انتطقاً

ففي قوله: "وكفلٍ" زحاف مزدوج لا يقبله البحر البسيط في هذا
الموضع، ولم يعرف مثله عند فحول الشعراء، ولكن الغناء يخفيه.
فالأعشى شاعر كان يعرف كل الأوزان ويغني أشعاره، وكان يغنيها
قبل ظهور ما يسمى بالغناء المتقن، فمن الطبيعي أنه كان يغني أشعاره
تارةً على شكل غناء مرسل، وتارةً على إيقاع أوزانها العروضية.
ومن المفيد التأمل في إيقاعات الخليج والجنوب العربي والمغرب
العربي في أيامنا، فهي توحى بأنها موهلة في القدم لطابعها الشعبي
الفلكلوري، وأن نشوءها كان في مراكز حضارية كانت قبل الإسلام
ذات أهمية كبرى ولكنها أصبحت من الأطراف في الدولة التي كبرت،
فلم يكن المؤلفون يلقون إليها بالاً لاتصرف اهتمامهم إلى العواصم، بل
لم يكن اهتمام المؤلفين ليصل إليها في أيامنا إلا لأنها أصبحت الآن
عواصم دول مستقلة.

ومهما يكن من أمر فلا بد من التأكيد على أن معنى "الجاهلية"
ينصرف إلى المفهوم الديني ولا ينسحب إلى المفهوم الحضاري، فقد
عرف العرب حضارات قبل الإسلام كحضارات التبابعة في اليمن
والجنوب العربي وحضارات الغساسنة في الشام والمناذرة في العراق،
كما اتصل العرب في الحرب والسلام مع جيرانهم الأحباش والفرس
والروم. وما يزال الكثير من الجوانب الحضارية الناجمة عن تلك

الاحتكاكات يحتاج إلى استقصاء، فالحضارة التي بنت سد مأرب لا
يعقل أن تكون بعيدة عن مفاهيم متطورة للموسيقى والإيقاع.
إلا أن هذا كله لا يوحى بأن التوافق بين الإيقاعين الشعري
والموسيقي كان اصطناعياً على طريقة الغناء المتقن، وإنما كان طبيعياً،
بل فطرياً.

الفصل الثاني

الموامة الطبيعية في الأندلس

في قمة الازدهار الحضاري الأندلسي وُجد من كانت له دراية بالفنّين، الشعر والموسيقى، أو جاء من دعا إلى تعاون بينهما، فتجاوب الشعراء. لقد كانت هناك مباريات في هذا الخصوص، وكان هناك مسؤولون يعطون مهمات، فيطلبون من الوشّاحين نظماً على أنساق معينة، أو تضمين معنى معيناً في الخرجة. وكثيراً ما غني الموشح في حضرة مسؤول تضمن الموشح مديحاً له.

في كتابنا "أوزان الأشعار" تطرقنا إلى التجديد في الأوزان، كما تعرضنا للموشحات الأندلسية وبرهناً بالأسلوب العروضي البحت على استخدام أوزان الإيقاع الموصل المستقى من الإيقاعات الموسيقية في نظم العديد من الموشحات التي لم تُنظم على الأوزان الشعرية المعروفة، ولا سيما تلك التي وُصفت بأنها مضطربة الأوزان. ولكن بحثنا اقتصر على الأسلوب العروضي.

وما نود عرضه في هذا الفصل هو أن الموشحات الأندلسية^١ التي لم تُنظم على أوزان عروضية تقليدية، قد نُظمت على أوزان تجديدية، وهذه كثيراً ما تتوافق مع الإيقاعات الموسيقية^٢.

^١ لن نتعرض بأي تفصيل إلى الموشحات الأندلسية من الناحية الأدبية، فكتب الأدب ملأى بما يتعلق بذلك، وإنما يهمنا أوزانها. ولكن قد يفيد أن نذكر أن الموشح يتألف من حيث الأساس من قسم يسمى القفل، وآخر يسمى الأبيات. ويتناوب الشكلان. والقفل يأتي عادة في البداية وتليه الأبيات، فإذا بدأ الموشح بالأبيات سُمي أقرع. والقفل في آخر الموشح يسمى الخرجة. وتكون الخرجة عادة قمة من الصنعة، يستحسن أن تكون مثلاً دارجاً، أو عبارة عامية مستلطفة، أو بيت شعر مشهور... إلخ. والمهم أن أوزان القفل تختلف غالباً عن أوزان الأبيات. والقفل قد ينقسم إلى

لم تنظم كل الموشحات للغناء، فقد كان الكثير منها يمثل أنواعاً من الوشي المفتن، يتضمن الأوزان المبتكرة عروضياً، وتداخل الأوزان، وغير ذلك من الإبداعات، إلا أن الموشحات التي نُظمت من أجل الغناء كانت إما على أوزان الإيقاعات الموسيقية أو وفقت بينها وبين أوزان العروض.

وقد جاءت الموشحات المغناة على الغالب بوزنين مختلفين للقفل والخرجة من جهة، وللأبيات من جهة أخرى، وهذا بحد ذاته يدل على أن غناءها كان على إيقاعين موسيقيين مختلفين، ناهيك عن كون الأقفال ذاتها كثيراً ما تتكون من تركيب إيقاعات مختلفة. وقد رأينا في دراستنا للإيقاعات المعاصرة وزنين لهما علاقة بالأبيات أولهما هو ميزان دخول الأبيات الغرناطي ووزنه (مفعولاتن مفعولاتن)، وميزان الأبيات التونسي ووزنه (مفتعلاتن مفعولاتن)، وهما وزنان متشابهان حيث لا يختلف الثاني عن الأول إلا بعملية تضعيف، أي إحلال سبب ثقيل محل السبب الخفيف الثاني في الجملة الأولى. وهناك العديد من الموشحات

أجزاء قد يصل عددها إلى ثمانية. أما الأبيات فهي ثلاثة أو أربعة في كل دور، وكلها من وزن واحد مختلف عن وزن القفل، وكل منها له عادة فقرتان، وليس بالضرورة شطران لأن الشطرين يتساويان. والتعقيد الوزني يتجلى عادة في القفل، بينما يكون للأبيات وزن أقرب إلى البساطة.

٢ من المفيد هنا التطرق إلى ما توصلنا إليه في دراستنا للإيقاعات الموسيقية المعاصرة (الباب الثالث من هذا الكتاب)، وهو الاستنتاج بأن الإيقاعات الموسيقية الطويلة لا يمكن أن تنظم شعراً في بحر تقليدي أو ما شابهه، وإنما يصلح لها التوشيح. ويجب ألا يفهم من ذلك الاستنتاج أن الموشحات الأندلسية نُظمت لتتوافق مع إيقاعات طويلة جداً، وإنما هذا مجرد أسلوب نقترحه لنظم موشحات جديدة تشبه الموشحات الأندلسية. فالإيقاعات الطويلة نشأت في عصور متأخرة من قبل أناس متفرغين، بهدف إظهار البراعة. وكل ما نهدف إليه هو عدم قتل هذا التراث من الإيقاعات الطويلة. والحقيقة أن الموشحات الأندلسية قد نُظمت على إيقاعات غير معقدة أو طويلة، لذلك ينبغي عدم الخلط بين الفكرتين.

التي تتلاءم أبياتها مع هذين الوزنين، وحتى تلك التي يبدو أنها مختلفة عنها نوعاً ما، فالأرجح أنها هي. ومن ذلك أن موشحاً ما تبدو أبيانه كلها على وزن (مفعولاتن فاعلاتن)، يتضمن على الأرجح زحاف السبب في عين فاعلاتن، وأنها توزن للموسيقى على شكل (فاعلاتن) أي مفعولاتن.

أما أقفال الموشحات فهي التي تتطوي على تعقيدات، حيث تتداخل فيها الأوزان وتتبادل المواقع ويستعمل فيها أكثر من إيقاع، ولا غرو ففيها يتجلى التفنن.

إن من يريد أن يعرف وزن الموشحات الأندلسية التي لم تُنظم على بحور الشعر المعروفة، وتتسم مع ذلك بالتناظر والأشكال الهندسية وتغير القوافي والأوزان والاحتواء على أوزان غير تقليدية، ينبغي عليه ألا يبحث في وزن الموشح منطلقاً من اللغة والعروض فحسب، وإنما من الإيقاع الموسيقي في نفس الوقت أيضاً. إن هذا الكلام ليس جديداً في حد ذاته، فقديمًا قال ابن سناء الملك "إن أكثر الموشحات ما لا مدخل لشيء منه من أوزان العرب، وما لها عروض إلا التلحين..". ولكن كيف؟

مع الأسف بقيت الموشحات الأندلسية محفوظةً نصوصها دون ألحانها وإيقاعاتها. إلا أننا بعد دراستنا المفصلة لكل ما وصلنا مما فسّره العرب أو دونوه من إيقاعات، نستطيع أن نخطو خطوة كبيرة في اتجاه كشف أسرار أوزان تلك الموشحات وعلاقتها بالإيقاع الموسيقي، ولاسيما الإيقاعات المغاربية، أي الأندلسية والمغربية والجزائرية والتونسية والليبية.

أولاً - أوزان هارتمان والإيقاعات الموسيقية

قبل حوالي مائة عام درس المستشرق الألماني مارتين هارتمان^٣ الموشحات دراسة تفصيلية، وكانت دراسته بالأسلوب العروضي البحث. كان هارتمان يبحث عن التجديد في الأوزان وارتباط هذا التجديد بعلم العروض. وكان يعتقد أنه توصل إلى تحديد عدد كبير من البحور الجديدة، فبلغ عدد ما توصل إليه مائة وستة وأربعين وزناً^٤. درس هارتمان ٢٣٨ موشحاً، كان بعضها من النوع الذي كان ابن سناء الملك صنّفه من النوع الشعري، ومنها ما بُني على أوزان جديدة. وقد اكتشف هارتمان جزءاً من سر ما سُمّي بالموشحات ذات الأوزان المضطربة، فدرس التناظرات في كل جزء من الأقفال وكل فقرة من الأبيات، ثم حدد وزن الأصل في كل منها أي بعد استبعاد الزحافات. وحاول ربط هذه الأوزان بالبحور المعروفة واعتبرها أشكالاً متفرعة عنها. وهو على كل حال لم يضع التفعيلات وإنما جاء بالأوزان على الطريقة الأوربية التي لا تميز إلا شكلين، هما ما يسمونه بالمقطع

^٣ يعود الفضل في تعريف العرب على أعمال هارتمان الذي كانت كتاباته بالألمانية منذ مائة عام تقريباً، إلى الدكتور جودة الركابي أستاذ الأدب الأندلسي في جامعة دمشق في الخمسينيات وما بعدها، وهو الذي حقق كتاب دار الطراز لابن سناء الملك. انظر "من كنوزنا" ص ١٠٣. وكان بحثي عن كتابات هارتمان في ألمانيا مضمناً تكّلت أخيراً بالنجاح عندما وجدت كتابه الرئيسي مع بحثه في العروض العربي في مكتبة جامعة باميرغ في مقاطعة بافاريا.

^٤ كتب الدكتور جودة الركابي في مقدمته لكتاب "دار الطراز" الذي حققه. "هناك موشحات تشذ عن الأوزان التي ذكرها هارتمان ولا تخضع لها" ص ١٤.

الطويل والمقطع القصير^٥، كما أنه جاء بالأوزان على هذا الشكل لكامل الجزء من القفل أو الفقرة من الأبيات دون تقطيع إلى جمل.

وفي دراسة باللغة الألمانية لم تُعَرَّب بعد، وضعناها حول هذا الكتاب، أضفنا التفعيلات المناسبة لكل وزن، وربطنا أوزان هارتمان بأوزان الإيقاعات حيثما وُجد ذلك الارتباط.

ونقتطف من تلك الدراسة بعض النماذج التي جاء بها هارتمان، ونبين علاقة أوزانها العروضية بالإيقاعات الموسيقية، ولاسيما الأندلسية والمغربية الأخرى، مع التركيز على الأقفال التي تتناوب فيها الأوزان:

النموذج الأول

| الموشح | الوزن | الإيقاع المناسب |
|-------------|----------------------------|---------------------------------|
| ميتات الدمن | فعلن فا(ع)لات ^٦ | الانصراف الجزائري ^٧ |
| أحيين كربى | مستفعلات ^٨ | الدرج المغربي ^٩ |
| وهل يتمكن | فعولن فعولن ^{١٠} | الانصراف الجزائري ^{١١} |
| عزاء لقلبي | فعولن فعولن | الانصراف الجزائري |

^٥ المقطع الطويل يعادل عندنا السبب (لا)، والمقطع القصير يعادل عندنا الحرف المتحرك الواحد (ل). ويرمزون للسبب بإشارة (-)، وللمتحرك بقوس صغير جداً كالنقطة. وبهذا فالوتد الذي نرّمز إليه بوزن (بلى) يكون شكله (-.)، والفاصلة التي نرّمز إليها بوزن (لملا) يكون شكلها (-..). وفي ضوء هذه المقارنة استطعنا تقطيع الأوزان التي استنبطها هارتمان دون أن يقطعها إلى جمل أي تفعيلات.

^٦ الإيقاع يزيد بنقرة تُضرب بين جزئي القفل.

^٧ الرواية الأولى.

^٨ الإيقاع ينقص حرفاً ساكناً فتُلَفِّظ القافية بسرعة.

^٩ الرواية الأولى.

^{١٠} في الشعر زحاف في الياء من (يتمكن) فيلزم إشباعها.

^{١١} الرواية الثانية.

مت ياعزاه مستفعلات^{١٢} الدرجة المغربي

شاه مستفعلات (مع سحبة) الدرجة المغربي^{١٣}

أي مت ياعزائي ميتة الملوك.

النموذج الثاني

أهوى قمر أحوى أغر حلو الرضاب ألمى

وعاذلي لما نهى عن التصابي أعمى

والشعر كله ينطبق على إيقاع الدرجة المغربي أو تملكيت الليبي من الإيقاعات المعاصرة، كما ينطبق على الثقيل الثاني من الإيقاعات القديمة. ويُستنتج أن كلمة "ألمى" ونظيرتها "أعمى" تتضمنان "سحبة" عند حرف المدّ تكمل الوزن.

النموذج الثالث

ماس وانثى ثَمَلَا يختال تحت البرد

فعلن^{١٤} فاعلن فعلن مستفعلن مفعولن

فوزن الجزء الأول هو تركيب من السرير الليبي، وهو فعلن، مع المخلص المغربي، وهو فاعلا(ت) أي وزن فاعلن يليه زمن سكوت قصير. وبذلك يكون الوزن الإيقاعي للجزء: فعلن فاعلا(ت) أما الجزء الثاني فيوافق الطويلة الليبي محثوثاً.

^{١٢} الرواية الأولى.

^{١٣} ما نعتقده هو أن هذه الكلمة في الغناء يجب أن تتضمن "سحبة" تجعل الوزن مطابقاً لعبارة "مت ياعزاه" تجعله على نفس الوزن.

^{١٤} الشعر يتضمن زحاف السبب في سين (ماس) أي أنها تُلفظ (ماسا) وهذا يُعرف من التناظرات.

وأما الجزء الثالث فتركيب يتألف من تملكيت الليبي أي مستفعلا(ت) وهي مستفعَلن يليها سكوت قصير، والطبيلة الليبي^{١٥} بدون حثّ أي مفعولا(تن) وهي مفعولن يليها زمان سكوت بمقدار سبب.

النموذج الرابع

أدر راحاتي على الراحاتِ

إننا إذا تصورنا أن حرف المد في (را) في كل من الشطرين يتيح المد بمقدار ثَمَن الصوت، أمكننا التوصل إلى وزن الانصراف الجزائري ووزنه فعولن فعولن.

فَيُغْنَى : أدر را ~ حاتي على الرا ~ حاتِ

وهذا تصرف يمكن أن يصنّف نظرياً ضمن الغناء المتقن، ولكنه خفيف جداً يجعله أقرب إلى المواءمة الطبيعية.

النموذج الخامس

بأبي علقُ بالنفس علقُ

.. زانه رشقُ والقَد رشيقُ

وتتوافق الفقرة الأولى مع مجموع إيقاعين أولهما المخلص المغربي ووزنه فاعلا(ت) وينتهي بسكتة قصيرة تقع بين كلمتي الفقرة، وثانيهما هو السرير الليبي ووزن (فعلن). أما الفقرة الثانية فيصلح لها ميزان الانصراف الجزائري (الرواية الأولى) ووزنه فعلن فا(ع)لات. وتكون النتيجة أن وزن الفقرة الثانية يأتي كمقلوب لوزن الفقرة الأولى.

النموذج السادس

مالي شمولُ إلا شجونُ

مزاجها في الكاس دمعٌ هتونُ

^{١٥} يلاحظ التأثير الليبي الكبير، وقد نوّه هارتمان بتأثير طرابلس الغرب في الأدب الأندلسي.

فالجزء الأول والثاني والرابع هي على وزن مستفعلات وهو وزن
الدرج المغربي، ويشذ الجزء الثالث بوزن مختلف يجمع الدرج
الجزائري ووزنه مفاعلن مع الطويلة الليبي ووزنه مفعولاً (تن) أي تتبعه
سكتة بمقدار سبب خفيف.

النموذج السابع

شُهْبٌ تَسْبِخُ وبدرى من الكل أَمْلَحُ

وأقرب الأوزان المغاربية إلى وزن الجزء الأول هو البطايحي
الجزائري، ووزنه مفعولاً (ت) كَ، وتساوي فعْلُنْ فَا (ع) لُ.
أما الجزء الثاني فيتألف من إيقاعين هما الانصراف الجزائري ووزنه
(فعولن فعولن) والدرج الجزائري حسب روايته الثالثة ووزنه (مفاعلن).
ثانياً - أمثلة على بُنى متكاملة لموشحات منتقاة

أتينا في كتاب "أوزان الألحان" بأمثلة مما سماه ابن سناء الملك
بالموشحات ذات الأوزان المضطربة فأوضحنا أوزانها بالأسلوب
العروضي، ويبقى هنا أن نبحث عن إيقاعاتها الموسيقية.
وفي ما يلي نأتي ببعض الأمثلة، منها ما وزناه عروضياً في كتابنا
المشار إليه ومنها مضاف، ونبحث هنا عن إيقاعها الموسيقي.

١ - موشح "أنت اقتراحي"

وهو موشح جميل هاجمه ابن سناء الملك بلا هوادة فقال: "...وقسم
مضطرب الوزن، مهلهل النسيج، مفكك النظم، لا يحس الذوق صحته
من سقمه ولا دخوله من خروجه، كالموشح الذي أوله:

أنت اقتراحي لا قرّب الله اللواحي

من شاء أن يقول فإنني لست أسمع

خضعت في هواك وما كنت لأخضع

حسبي على رضاك شفيع لي مشفع

نشوان صاح بين ارتياح وارتياح

فها أنت ترى نبوء الذوق عن وزن هذا الكلام، وماله عند الطبع
الضعيف نظام.. " ١٦.

وفي رأينا أن النسخة التي اطلع عليها ابن سناء الملك قد غمطت
الموشح حقه فانطلى ذلك عليه. والمشكلة الرئيسية هي أنه دمج بين
فقرتين من كل بيت من الأبيات فصاعت معالم وزنه. وهنا نرى أن من
الإنصاف لصاحب هذا الموشح أن نسرده كله، لإظهار كل مزاياه، وأن
نكتبه كما يجب أن يكتب:

قفل: أنت اقتراحي لا قرب الله اللواحي

أبيات: من شاء أن يقول فإني لست أسمع

خضعت في هوائك وما كنت لأخضع

حسبي على رضاك شفيع لي مشفع

قفل: نشوان صاح بين ارتياح وارتياح

أبيات: يا من يطيل عتبي ولا يحظى بطايل

أين الشمول بالـ من تلك الشمايل

حبايل العقول فدتها من حبايل

قفل: هل في جماعي شوقاً إليها من جناح

أبيات: حب الملاح فرض وبقي الظرف سنه

والحسن فتنة وكفى بالحسن فتنة

ومن أبي التصابي فإني أو فإنه

١٦ ابن سناء الملك، دار الطراز ص ٣٧، والموشح الكامل ص ٨٢.

قفل: على انفضاحي من عذرٍ فيه فساحي

أبيات: من منصفٍ اقتراباً إلى الله وحسبَه

من معجبٍ يقولُ إذا استجفيتُ عُجَبَه

بيني وبين بعض الرقاق ١٧ البيض نسبة

قفل: وفي الرماح بعض اختيالي ومراحي

أبيات: أما أنا فلم يَبْـقَ من قلبي بقيَه

من طول ما اتقيتُ به عيني تقيَه ١٨

أمنية ولا بُـدَّ منها أو منيَه

قفل: بمستراح من سرها غير مبـاح

أبيات: غيري إذا أحبَّ يداهي أو يداهنُ

أما كفى الضنى ظا.... هراً والشوق باطنُ

قد كنتُ ناسكاً أو كما كنتُ ولكـنْ

قفل: حبُّ الملاح أفسدَ نسكي وصلاحي

ولنبداً بالوزن العروضي:

فوزن القفل: مستفعلاتن مستفعلاتن

ووزن البيت: مستفعلاتن فعولن فعولن فاعلاتن

هذا مع زحافات بسيطة يقبلها علم العروض ولا تخفى على القارئ، ولا سيما بعد أن وضعنا الموشح شكلاً في قلبه الصحيح.

١٧ في الأصل حسب تحقيق الركابي: الرفاق، والصحيح الرقاق وهي كالبيض صفة للسيوف.

١٨ في الأصل حسب تحقيق الركابي: نقية، والأصح في رأينا تقيّة، وهي مصطلح مشتق من الاتقاء، ورد في بعض المذاهب الإسلامية بمعنى جواز حلف اليمين الكاذب إذا كان في ذلك خلاص الحالف من موت محقق، وبهذا يتحقق للشاعر جناس لطيف ومعنى خفي يفسره البيت الذي يليه.

وهذا وزن عروضي مبتكر، إلا أنه يعتمد على جمل (تفعيلات) وردت جميعاً في العروض التقليدي: فجملة مستفعلاتن هي الأولى من البحر المنسرح، وجملة مستفعلن هي جملة بحر الرجز، وجملة فعولن هي جملة البحر المتقارب، وجملة فاعلاتن هي جملة بحر الرمل. أما بالنسبة للإيقاع الموسيقي ففي رأينا أن الموشح قد غني على إيقاعات مركبة من الإيقاعات القديمة:

فالقفل مؤلف من جزئين: أولهما (مستفعلاتن) بُني على إيقاع الثقيل الثاني وهو أحد أهم الإيقاعات القديمة، بعد ملء فراغ اثنتين من السكتات الثلاث الأخيرة وترك الثالثة كفاصل، أي تحوِيل (مستفعلن ~ ~) إلى (مستفعلاتن ~) وهذا جائز حسب الفارابي وابن سينا. وثاني الجزئين بُني على دورين من الإيقاع ذاته مع المدّ مكان الفاصل في الدور الأول من هذا الجزء، واللفظ الكامل في الدور الثاني. أما الأبيات فكل بيت مؤلف من فقرتين:

فالفقرة الأولى (مستفعلن فعولن) هي مبنية على الدمج بين إيقاعين قديمين: في الجملة الأولى على الثقيل الثاني وفي الجملة الثانية على الماخوري القديم (خفيف الثقيل الثاني) ووزنه مفاعيل (ل) أي فعولن مع سكتة قصيرة وراءها هي الفاصل.

والفقرة الثانية مبنية أيضاً على الدمج بين إيقاعين قديمين: أولهما هو الماخوري، مع سكتة تساوي فاصلاً قصيراً كما هو الحال في الفقرة الأولى، وثانيهما هو الرمل القديم.

وهكذا نستنتج أن الوزن الإيقاعي للموشح بُني على إيقاعات قديمة، هي الثقيل الثاني والماخوري والرمل، ومن هنا تتبع قيمته المضاعفة في

نظري، إذ يبدو أنه غني في وقت كانت فيه تلك الأوزان ما تزال حية. والواقع أنه من غير المجدي البحث عن إيقاعات مغربية توافقه.

(٢) موشح "سطوة الحبيب" وهو أقرع أي لا يبدأ بالقفل :

| | | | | |
|------|----------|-------|---------|-----------|
| بيت: | سطوة الـ | حبيب | أحلى من | جنى النحل |
| | وعلى الـ | كئيب | أن يخض | ع للذل |
| | أنا في | حروب | مع الحـ | حق النجل |
| قفل: | ليس لي | يدان | بأحو | ر فتان |
| | من رأى | جفونة | فقد أفـ | سدت دينة |

ومن دراسة التناظرات على مدى الموشح الذي لم نورد له، تمكنا عروضياً من تحديد التشكيل واللفظ ومن ثم بنية الوزن في ذهن الشاعر. وقد وجدنا من الناحية العروضية أن الشعر سليم الوزن عموماً، وهو لا يخرج سواء في أبياته أو قفله عن وزن:

فاعلن فعولن مفعولن مفاعيلن

وكل ما يشوش القارئ هو زحافات غير مألوفة لأن أصل الجملة العروضية غير مألوف بعد.

ومن الوزن الشعري ننتقل إلى البحث عن الإيقاع. وقد وجدنا أنه يتألف من دمج إيقاعين أولهما هو المربع الليبي ووزنه فاعلات. أما الثاني فهو الأوفر المصري حسب روايته الأولى، والوزن هو مفعو(لن) مفعولن مفاعي(لن).

فيكون الجمع بين الإيقاعين:

فاعلات مفعو (لن) مفعولن مفاعي(لن)

وتساوي: فاعلن فعولن ~ مفعولن مفاعيلن

وهكذا يتكون جزءان تقع السكتة بينهما فينطبقان على الوزن الشعري.

وقد أجرينا التجربة على أسلوب التدوين الموسيقي، ونتج أنه بالجمع بين الإيقاعين يصبح الإيقاع المركب من خمسة وعشرين ثمناً، ويتواءم مع حروف الشعر كما يلي:

سط و ة ال ح ب ب ~ أ د لى من ج نى ال ن خ ل
ه ع ع ~ ه ه ~ ع ع ه ه ع ع ~

ويستمر ذلك في الأبيات والأقفال.

(٣) موشح " شمس قارنت بدرا "

وهو ذو قفل مؤلف من جزئين وأبيات من ثلاثة أجزاء:

قفل: شمسٌ قا رنت بدرا راحٌ وَ نديمٌ
بيت: أدِرْ أَكْ وَس الخمرِ عنبريَّ ية النّشرِ
إن الروض ض ذو بشرِ

قفل: وقد درّ رَع النهارا هُبوب النّ نسيمٌ
بيت: وسلّت على الأفق يد الغرب والشرق
سُيوفاً من البرقِ

قفل: وقد أضد حك الزهرا بكاء ال غيومٌ
وباتباع منهج التناظرات على كل الموشح نستنتج بنية وزنه:

قفل: مفعولن مفاعيلن مفعولن فعولن
بيت: مفعولن مفاعيلن مفعولن مفاعيلن

مفعولن مفاعيلن

ومن البداية نلاحظ أن نهاية القفل (نسيم ، غيوم .. إلخ) تُمدّ بالغناء لتغطي وزن (مفاعيلن) أي مثلاً (نسيـ يـ م) وهذا أمر مألوف في

أواخر القفل (وقفلة المقام في الغناء)، بينما لا يحتاج الأمر إلى هذا في أجزاء الأبيات. وبذلك يكون للموشح كله إيقاع واحد. وهذا الإيقاع مركب من إيقاعين لكل جملة:

فالجملة الأولى (مفعولن) هي أحد أشكال خفيف الرمل من الإيقاعات القديمة، كما تنطبق على إيقاعات كثيرة معاصرة منها الدرج التونسي بشكله البطيء. أما الجملة الثانية (مفاعيلن) فمن الممكن أن توافقها صيغة الماخوري القديم (مفاعيلن) لا سيما إذا لم يُشبع الروي. ونلاحظ أن الروي فعلاً لا يصلح للمدّ في غناء الموشح.

٤) موشح "يامن أجود ويبخل":

قفل: يامن أجود ويبخل على شحّي وافتقاري

أهواك- وعندّ دي زيادة منها شوقي واذكاري

بيت: أنا المشتاقُ المعنّى ولكنّي لا أبوحُ

إن كان الكتّ مان معنى فلي لفظه الفصيحُ

يا من جنّى وتجنّى شكوى لو كانت تريحُ

قفل: صلّ وما أراك تفعل ولكنّ عيّل اصطباري

حاشاك- من شكّ وي معادة تحشّنا رأب نار

ومن دراسة التناظرات على مدى الموشح الذي لم نوردّه كله تبين أنه

يتضمن الكثير من الزخافات في الأسباب مما يوجب إشباع العديد من

الحروف المتحركة، وبالنتيجة يكون قفل الموشح على وزن:

مفعولاتن فاعلاتن مفعولاتن فاعلاتن

مفعول - فعّلن فاعلاتن مفعولاتن فاعلاتن

وتكون الأبيات على وزن:

مفعولاتن فاعلاتن مفعولاتن فاعلاتن

ونظراً لكثرة هذه الزحافات نكاد نميل إلى الاعتقاد بأن (فاعلاتن) ما هي إلا (فاعيلاتن) أي مفعولاتن. فإذا صح هذا كان ميزان دخول الأبيات الغرناطي ووزنه (مفعولاتن مفعولاتن) هو الذي يصلح للأبيات وللجزء الأول والثاني والرابع من القفل. وإن لم يصح كان الأقرب أن نعتبر الوزن مركباً من الطبل الليبي (رقم ٢٢/أ) ووزنه مفعولاتن، والمرزكاوي الليبي ووزنه (م-فاعلاتن، أي فاعلاتن تسبقها سكتة قصيرة تكون فاصلاً بين الجملتين.

أما الجزء الثالث من القفل ووزنه (مفعول فعّلتن فاعلاتن) فأعتقد أنه يتألف من تركيب إيقاعين هما تملكيت الليبي، ووزنه مستفعلا(ت) والمرزكاوي الليبي ووزنه (م-فاعلاتن. وينجم عن دمج الوزنين : مستفعلا(تن) فاعلاتن، وهاتان الجملتان تتناسبان تماماً مع مفعول (أو مفعول) فعّلتن فاعلاتن.

٥) موشح "حَلَّتْ يَدُ الْأَمْطَارِ":

حَلَّتْ يَدُ الْأَمْطَارِ أزرَّ عَ النُّوَارِ

فيا خدني

اشرب طاب الصبوح في ذا اليوم

في روضَة تفوح لدى الغيم

قد أشرقت تلوح على القوم

ووجهُ ذا النَّهارِ مغطى بخمار

من الدّجنِ

ومن خلال التناظرات على مدى الموشح الذي لم نورد له كله يتبين

أن بنية وزنه كلها من الموصّل جاء مع كثير من الزحاف، وهي:

مفعولن مفعولاتن مفعولن مفعولاتن

مفعولاتن

مفعولن مفعولاتن مفعولاتن

ويمكن مطابقة وزن هذا الموشح على عدة إيقاعات من ذات الأوزان الموصلة، غير أنني بعد التمحيص أرجح أنه مبني على إيقاع مركب من النجمة الليبي، وقد وزنناه في حينه على مفعولاتن مفعولن وهذا الوزن لا يختلف عن مفعولن مفعولاتن فهو موصل سباعي قسم إلى جملتين لغرض التسهيل، والطبل الليبي ووزنه مفعولاتن. وهكذا يأتي دوران من إيقاع النجمة الليبي ثم دور من الطبل الليبي في القفل، ثم يتتاب النجمة الليبي والطبل الليبي في الأبيات.

ثالثاً - الموشح الذي يحتاج في تلحينه إلى كلمة مستعارة

أفرد ابن سناء الملك لهذا النوع من الموشحات بحثاً خاصاً، وجاء بنموذج لذلك أسميناه الموشح العقدة لاختلاف المعاصرين في تفسيره، وسنجد خاتمة البحث في هذا الفصل لأهميته الكبرى.

أما الآن فنتطرق إلى موشح لحته مجدي العقيلي وهو موشح:

صبرت والصبر شيمة العاني ولم أقل للمطيل هجراني

معذبي كفاني

ويقول العقيلي: ١٩

"إن هذا الموشح من ميزان المنسرح وقد خرج عن الميزان في معذبي كفاني فجبرنا هذا الكسر بكلمات (لالا) فأصبح الميزان هكذا (لالا معذبي كفاني لالا) فجبر الوزن". وهنا لابد من التوضيح بأن هذا كان نقصاً في شعر الموشح وليس كسراً، ونضيف فنقول إن هذا

١٩ السماع عند العرب ص ١٤٠.

النقص كان مقصوداً. وسنوضح لماذا. ولكن الأهم من ذلك أن نوضح أن إضافة (لالا) قبل (معذبي كفاني) وبعدها لم تسد النقص وإنما أحدثت كسراً عروضياً فيه. ومن المؤسف أن الكثيرين ممن طالعوا الموشحات الأندلسية لم يحسنوا قراءتها ناهيك عن إدراك أوزانها.

فمنذ البداية يجب أن نعرف أن كلمة (معذبي) جاءت كجزء مستقل في القفل ذي قافية مستقلة، ويدل على ذلك نظائرها (بأشنب .. سقاني)، (في ربرب .. غزلان)، (في مذب .. بستان)، (منسكب .. أرواني)، ما حل بي .. كفاني) وللأسف لم يوضح ذلك محقق كتاب "دار الطراز" الذي كان من أهم مراجع الموشحات. والملاحظة الأخرى أن كلمة (كفاني) يجب أن تُقرأ على أساس أن لفظها (كا فاني) أي مع زحاف السبب في الكاف بدليل نظائرها (غزلان، بستان)، وبهذا تتوافق القافية تماماً مع قافية الجزئين الآخرين من القفل (العاني، هجراني).

يقطع العروضيون التقليديون البحر المنسرح على أساس (مستعلن مفعولات مفتعلن) ٢٠. وقد جاء الشاعر بالجملة الأخيرة (مفتعلن) على أساس زحاف الفاصلة الذي التزم به في جملة القافية (هجراني) غير أنه أحياناً أضاف زحافاً آخر عندما احتاج إليه في بداية تلك الجملة ومثال ذلك: كفاني.

وما ينقص هو بالضبط الجملة الوسطى أي (مفعولات)، فمن أراد أن يكمل الوزن كان عليه أن يجعله هكذا: (معذبي لالال كـ..فاني)، وربما كان من الأفضل وضع آهات بدل اللالات.

٢٠ انتقدنا في كتابنا "أوزان الأشعار" هذا التقطيع بشدة واعتبرناه آذى هذا البحر فقل الشعر عليه، ووضعنا التقطيع البديل وهو (مستعلاتن مستعلن فعِلن). ولكني واثق من أن الشاعر هنا اعتمد التقطيع التقليدي لأن ما ينقص بين جزئي (معذبي) و(كفاني) هو بالضبط جملة (مفعولات).

النموذج العقدة:

موشح "من طالب" لابن بقي:

لقد مات الدكتور فؤاد رجائي وفي نفسه شيء من موشح ابن بقي:
من طالبُ ثار قتلي ظبياتِ الحُدُوجِ فتاناتِ الحجيجِ
ترميهم بسهامِ حول البيتِ الحرامِ
فالشاحبُ يشتهي قطف شقيق الأريجِ قالت يا عاشقي جي
مرت بي فاصفرتُ قالت أحببتَ قلتُ
فالراغبُ ثمَّ في فصل النقي والعجيجِ خلفَ الشوق الوهيجِ
قد طال الشوق طالا وحظي منك لالا

فقد قرأ عن ابن سناء الملك أن هذا الموشح لا يستقيم غناؤه إلا بإضافة عبارة "لا معنى لها" حسب تعبيره، هي عبارة (لالا) بين الجزئين الجيمين من البيت. وكان ابن سناء الملك قد اعتبر ذلك ناجماً عن نقص في الوزن الشعري للموشح، وبعبارة أخرى أن الإيقاع الموسيقي هو أكبر من وزن الشعر. وسنرى أن هذا الرأي غير صحيح.

تبدأ قصتنا عندما طلب الدكتور فؤاد رجائي من بهجت حسان تلميذ الشيخ عمر البطش تلحين هذا الموشح من جديد، نظراً لأن اللحن القديم غير معروف، واشترط عليه اختيار إيقاع يزيد على وزن الشعر بما يعادل سببين، وهذا يستتبع إيجاد إيقاع يستوعب الشعر مع عبارة (لالا) التي يجب أن توضع وراء كلمة (الحدوج) وما يناظرها. وقد وُلد لحن جميل إلا أنه لم يلبّ المطلوب رغم أنه تضمن عبارة (لالا) في الموقع المحدد، ذلك أن الملحن اختار للموشح إيقاع "المدور العربي" وهو إيقاع

سنبرهن على أنه كان بعيداً عن قصة ولادة الموشح الأصلي، وبذلك فقد طبق الملحن الحلبي عاداته وهو أسلوب الغناء المتقن لا المواءمة. لذلك علينا أن نحلل وزن الموشح ومن ثم نحاول أن نكشف عما يناسبه من إيقاع موسيقي:

الخطوة الأولى - الوزن الشعري:

إن موشح "من طالب" الذي نحن بصددده هو خليط من نوعي الإيقاع الموصّل والمفصّل، حيث يوزن، بغض النظر عن الزحافات، كما يلي:

مفعولن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن مفعولن فاعلاتن

مفعولن فاعلاتن مفعولن فاعلاتن

فالجزء الأول من البيت إيقاع موصّل ثلاثي، والجزء الثاني من البيت هو من البحر المديد، والجزء الثالث من البيت يجمع بين الإيقاع الموصّل الثلاثي وجملة بحر الرمل.

أما القفل فوزنه مثل الجزء الثالث من البيت، مكرراً.

وقد ورد زحاف السبب بشكله التقليدي في الموشح في عبارات (ظيبا..) و(.. ف شقي..) و(بسهام). ولكن يجب أن ننتبه أيضاً إلى زحاف السبب الذي ورد بشكله غير التقليدي في عبارة (وحظي)، ذلك أن الجملة العروضية هي أصلاً غير تقليدية فهي جملة (مفعولن) التي تتألف من ثلاثة أسباب متوالية أي (لالالا)، يدل على ذلك وزن نظائرها الذي جاء كاملاً في جميع الحالات، وهذا يتطلب أن تلفظ العبارة على شكل (واحظي) سواء في الشعر أو الغناء.

الخطوة الثانية : الوزن بعد إضافة (لا لا)

لكي نتمكن من التغلغل في عقلية الملحن القديم يحسن أن نحاول وزن الشعر بعد إضافة عبارة (لا لا) بين الجزئين الجيمين من البيت. وهكذا نصل، مبدئياً، إلى الوزن التالي:

من طالبٍ ثار قتلي... ظبيات الـ...حدوج لا لا فتانا...ت الحجيج
لا لا لا لا بلَى لا لَ بلَى لا بلَى بلَى لا لا لا لا بلَى لا
مفعولن فاعلاتن فَعِلَاتن مفاعلاتن مفعولن فاعلاتن
وهذا الشكل الجديد مشوش، ولذا فإننا نعذر الملحن المعاصر بالنسبة للصعوبة التي واجهها. ولكن لا بد أن للمشكلة حلاً آخر.

إننا نستطيع منذ البداية أن نجد التناظر بين جملتين في البداية وجملتين في النهاية، أي وزن (مفعولن فاعلاتن)، وهاتان الجملتان هما على الأرجح الإيقاع الذي نبحث عنه، ولكن يبقى موقع (لا لا).
قبل أن نضع الحل نرى أنه يجب أن نتساءل إلى أي مدى توافق إيقاع اللحن الجديد الذي وضعه بهجت حسان مع وزن الشعر مع استيعاب عبارة (لا لا) التي يجب أن تقع بين الجزئين الجيمين من البيت؟

الخطوة الثالثة - مدى تلاؤم الإيقاع المعاصر المختار

لقد اختار الملحن المعاصر إيقاع "المدور العربي" وهو سداسي الأرباع وينطوي على سكتة في الربع السادس وتدوينه:

(٦) ء ء ء ء ء ء ~

ووزنه: مفعولن مفعولن (ن)

لا بد أن يكون الملحن قد حاول مواءمة الوزن الشعري مع الإيقاعات التي يعرفها واستقر رأيه على هذا الإيقاع، وقد نجح جزئياً حيث أن

نصف الإيقاع المؤلف من ثلاثة من أرباع الصوت (أي ما يعادل ثلاثة أسباب متوالية) وهذا ينسجم مع عبارة (من طالب)، أما ما تبقى فمسألة فيها نظر . ولنعطه فرصته:

في ما يلي سنترجم اللحن المعاصر وإيقاعه، ومن اطلع على بحثنا "طريقة عربية لتدوين الموسيقى العربية" لن تصعب عليه قراءة اللحن ٢١.

في ترجمتنا لتدوين اللحن المعاصر للموشح خصصنا لكل سطر من التدوين سطراً فوقه لتحديد مواقع الكلام المغنى، وسطراً تحته لتحديد مواقع نقرات الإيقاع، لكي يتمكن القارئ من تتبع ما نعرضه من أفكار.

^{٢١} نوضح هنا باختصار طريقة التدوين لمن لم يطلع على كتابنا "طريقة عربية لتدوين الموسيقى العربية: نبدأ التدوين من الديوان الأول الذي تستقر على إحدى درجاته جميع المقامات، وهو : (صول لا سي دو ري مي فا) والثاني مثله، ونرمز لكل علامة بأول حرف من اسمها (ص ل س د ر م ف) كما نرمز بحرف (و) للوحدة غير المحددة، ونعتبر الرمز مساوياً زمن السوداء (نوار)، ونجعل هذا الرمز مسبقاً برقم الديوان تليه إشارات الرفع والخفض (وأهمها + لرفع نصف درجة و × لزيادة ربع درجة و - لنقص نصف درجة و ÷ لنقص ربع درجة). ولضاعفة زمن السوداء (البيضاء) نضع عليها ضمة، ولضعف ذلك أي (المستديرة) تنويناً بالضم، أما لتتصيف المدة (ذات السن) فنضع على الرمز فتحة، ولتزييعها (ذات السنين) تنويناً بالفتح.. وهكذا. أما النقطة وراء العلامة فتعني إضافة نصف مدتها. وأما الثلاثية (أي ثلاثة وحدات في زمن وحدتين) فنرمز إليه بقوس حاد يتضمن ثلاثة وحدات، يسبقه رقم ٢ للدلالة على أن الوحدات الثلاث بين القوسين الحادين يجب أن تُقرأ في زمن وحدتين أي ٢ <...>.

تدوين موشح "من طالب" ٢٢

الشاعر: ابن بقيّ

الملحن: بهجت حسان

الإيقاع: المدور العربي (٦) ء ء ء ء ء ~

المقام: الحسيني (س خم)

من طالب (موسيقى) ثا.....رقّت.....لي

٢ص ل ل ل س ل ص اف ٢ص ل ا ٢ص. د د س س ل ل

ء ء ء ء ء ~ | ء ء ء ء

ظب...يا...ت ال...ح...دو...ج لا.....لا (موسيقى)

٢ر د ٢ > س ل س < ا ٢ د س ر د س س ل ل ل - س ل ص

ء ء ء ~ | ء ء ء ء ء

(موسيقى) فت...تا...نا...ت ال...ج...ج.....ج

اف ٢ص ل ا اف ٢ص ل اف م ٢ص اف م م ر را

ء ~ | ء ء ء ء ء ~ ||

تر...مي...هم بس...ها...م

٢ص ص ار ٢ص ل س د س ل ص ا

ء ء ء ء ء ~ |

حو..ل ال...بي...ت ال...ح...را.....م

اف ٢ص ل اف م ٢ص اف م م ر را

ء ء ء ء ء ~ ||

٢٢ المصدر: من كنوزنا، فؤاد رجائي ونديم الدرويش.

وهنا نلاحظ ما يلي:

١ - يكمن أصل الخطأ في أن الملحن المعاصر اختار إيقاعاً موصّلاً كله، في حين أن وزن الشعر مزيج بين الموصّل والمفصّل. وهذا ما أوقع الملحن في العديد من المشاكل التي حاول معالجتها بالأساليب الموسيقية ولاسيما التصرف بالأزمنة التي تأخذها العبارات. فهو في سعيه للمواءمة بين الإيقاع والبيت اضطر لإيجاد مكان للحرف الذي زاد على الإيقاع على حساب الوحدة المجاورة ومن ذلك:

(أ) في عبارة (ثار) أخذ للراء جزءاً من زمن (ثا)، و(ثا) هذه تعادل وحدها وحدة إيقاعية كاملة فجعل زمانها ثلاثة أرباع الوحدة فقط.

(ب) حشر حرف الحاء من (الحدوج) مع الوحدة الإيقاعية التي سبقتها.

(ج) ومثل ذلك الحاء في (الحجيج)

٢ - في البيت، الذي يتضمن ثلاث فقرات، وضع الملحن أربع أدوار من الإيقاع، أما في القفل الذي يتضمن جزئين فقد خصص دوراً من الإيقاع لكل جزء. ومن هذا نستنتج أن منطلقه كان الرغبة في مواءمة دور واحد من الإيقاع مع جزء واحد من القفل على أن يكمل المواءمة بين الإيقاع وفقرات البيت بعد ذلك. وهذا ما أوقعه في العديد من المشاكل منذ البداية. ولنوضح ذلك:

(أ) إن عبارة (ترميهم) تعادل ثلاث وحدات إيقاعية. أما عبارة (بسهم) فقد اعتبرها مساوية لثلاث وحدات إيقاعية أيضاً، على أساس أنه يعتبر (بسـ...) سبباً ثقيلاً يساوي في الموسيقى سبباً خفيفاً أي وحدة إيقاعية، فتبقى (..هام) وهي تساوي بالفعل وحدتين وبذلك اكتمل دور

الإيقاع. وقد يكون هذا مقبولاً مبدئياً لوجود الزحاف في (بسهم)، ولكن نظائرها لا يوجد فيها هذا الزحاف.

(ب) لذلك فعندما جاء إلى الشطر الثاني من القفل وقع في فخ ضرورة خطف حروف، أي لفظها بسرعة أكبر من سرعتها الأصلية، وذلك في موضع يتقل فيه هذا التدبير، حيث جاء وزن هذا الشطر بلا زحاف فظهر أن الكلام أكبر من الإيقاع.

فعبارة (عند البيـ..) تساوي طبعاً ثلاث وحدات إيقاعية. أما عبارة (تـ الحرام) فيزيد فيه حرف الحاء على الإيقاع لأن وزن العبارة هو (فاعلاتن) بينما لا يتيح له الإيقاع إلا (فالاتن). ولذلك اضطر إلى خطف اللفظ في هذه العبارة.

(٣) حشر الملحن في الموشح فاصلين من الموسيقى الصرف بين الغناء كل منهما يعادل نصف إيقاع. وقد يمكن اعتبار هذا مقبولاً نوعاً ما، غير أن ورود الموسيقى الصامتة وراء عبارة (لالا) يمكن أن يوحي إلى السامع بأن إضافة (لالا) إلى كلام الموشح أمكن استيعابها من خلال إضافة الموسيقى الصرف التي تتسع إلى ما هو أكبر بكثير من العبارة المطلوب إضافتها، فالمكان يتيح وضع عبارة (لا) خمس مرات بدلاً من مرتين، فأين هذا اللحن من تحقيق الهدف؟

لم ينتشر هذا الموشح كثيراً لأنه ما زال لا يحمل من الروح الأندلسية إلا ما تحمله كلماته وحدها.

(٤) ولعل الخطأ الأكبر الذي وقع فيه الملحن أنه لم يكتشف مواقع السكتات في الشعر، التي يجب أن تتوافق مع مواقع سكتات الإيقاع الموسيقي. وأكبر دليل على وجود السكته هو تسكين حرف الروي في

كل من جمل: (من طالب، فالشاحب، فالراغب)، وهذا التسكين يعني فترة صمت لابد أنها موجودة في الإيقاع. وهكذا تبقى المهمة الأساسية مطروحة وهي البحث عن الإيقاع المناسب.

الخطوة الرابعة : البحث عن إيقاع بديل

إن البحث عن الإيقاع الصحيح يتطلب قبل كل شيء معرفة كنه الإيقاعات الموسيقية، ولا يتم ذلك إلا بمعرفة جملها. ففي أيامنا هذه نسي الموسيقيون أوزان الإيقاعات وانقسامها إلى جمل. إن الأسلوب الذي نقترحه للكشف عن الإيقاع، سواء بالنسبة لهذا الموشح أو غيره هو التركيز على الجمل العروضية والجمل الإيقاعية والبحث عن التناظر. ويبدأ البحث عن التناظر في الشعر وحده أولاً ثم في الإيقاع وحده، وأخيراً تناظر الاثني عشر مع بعضهما، فإن وجدنا تطابقاً أمكن لنا حتى معرفة نبرات الإيقاع.

سر (لالا)

ولكن قبل أن ندخل في البحث عن الإيقاع الملائم للموشح الذي نبحث فيه، لابد لنا من بحث موضوع عبارة (لالا) وما إذا كان لابد من حشرها ليتم تطابق وزن الشعر مع وزن الإيقاع أم لا. وهذه النقطة الأخيرة هامة للغاية ولا نستطيع أن نمر بها مرور الكرام. فمن المعروف أن هذه العبارة وأمثالها تدخل في غناء الموشحات مثل (ياللا) و(يا لَلي) و(ياللا) و(ياللَلي) و(يالليل)، وهي كلها جاءت في ما اعتقد

من كلمة (يا الله) شأنها في ذلك شأن كلمة (هاللويا) المعروفة لدى أهل الكتاب ومعناها "الحمد لله" ٢٣.

فعبارة (لالا) هي من الألفاظ ذات الأصل الصوفي وليست "لا معنى لها" كما ظن ابن سناء الملك الذي قال في مؤلفه "دار الطراز" عن هذا الموشح إنه مما "لا يحتمله التلحين ولا يمشي به إلا بأن يتوكأ على لفظة لا معنى لها تكون دعامة للتلحين وعكازاً للمغني".

وهذه العبارة كما سوف نثبت ليست محشورة من قبل الملحن وإنما مضافة قصداً من قبل الشاعر أو الاثنين معاً إذ كان لهما هدف آخر أيضاً هو أن تكرر (لالا) في كل دور يتناغم مع عبارة (وحظي منك لالا) في الخرجة (القفل الأخير) بحيث يحقق جناساً لطيفاً. ومن المشهور عن الموشحات أن الخرجة تحتوي عادةً على عبارة يتم بها الطرب، بل قد تكون عبارة عامية تحقق هذا الهدف، فكيف بعبارة ذات أصل صوفي؟ لاسيما وأن المكان الذي قيل فيه الشعر كان حول البيت الحرام وقت الحج. وكيف بعبارة تحقق جناساً لطيفاً؟

كذلك فإن (لالا) تتيح تلويحاً آخر، ولاسيما إذا جاءت في مواقع تفيد معاني أخرى ملائمة للمعنى، فهي تفيد النهي أو التأسف أو التهيب مما ينسجم مع معاني أقفال الموشح، فعبارة (لالا) وراء (الحدوج) تتضمن معنى الحسرة على القتل، ووراء (الأريج) معنى التحذير من الاشتواء في المكان المقدس، ووراء (العجيج) معنى التعجب من الشعور الممنوع

٢٣ يرى مجدي العقيلي نفس الرأي، حيث يقول في كتابه "السماع عند العرب" إنها "تعني اسم الله العظيم في لغتنا القديمة والحديثة، ففي اللغة السومرية أصلها (انليل)، أي إله السماء والأرض والخصب، وفي اللغة الآرامية (ليل)، وفي اللغة العبرية (أيل) وهو اسم الله، كذلك في اللغة البابلية (ال) ومعناها اسم الله".

في فصل التقي. وما الطفها إذا كررت أيضاً بعد كلمة (قلت) حيث تعني إنكار المذنب الخجول الذي تؤكد عبارته (فاصفررت)، وتكون القمة بتكرار (للا..لا) بعد (وحظي منك لالا).

لم يكن ابن سناء الملك موسيقياً وإن كان شاعراً وأديباً ذواقاً، فهو معذور في مسألة الإيقاع ولكن كان عليه أن يتعمق في سر الصنعة من الناحية الأدبية على الأقل.

الإيقاع الملام

بعد بحث طويل وتجارب ليس من المفيد التطرق إليها اهتدينا إلى الإيقاع الذي تدل دلائل كثيرة على أنه على الأرجح كان الإيقاع الذي غني عليه الموشح في ذلك العصر الغابر، وهو إيقاع "القائم والنصف" المغربي. والبلاد المغاربية كما تسمى في أيامنا هي أقرب المناطق إلى الأندلس، وقد هاجر أغلب الأندلسيين إليها أو مكثوا فيها قبل انتشارهم في بلاد الإسلام الأخرى، بل إن الموشحات الأندلسية ذاتها كانت تسمى "الموشحات المغربية" على اعتبار أن الأندلس كانت أقصى المغرب الإسلامي. ولا ننس أن المغاربة هم الذين حموا الأندلس من السقوط أكثر من مرة. والواقع أن ابن سناء الملك نفسه وهو مشرقي من مصر لم يتحدث في "دار الطراز" عن الموشحات الأندلسية بل عن الموشحات المغربية.

ويجمع إيقاع القائم والنصف المغربي^{٢٤} بين الموصّل والمفصّل. ويتألف مجموع وحداته بكسورها من ثماني وحدات من ذات السن (٨)، وفيه ثلاث مواقع للسكتات منها موقعان لسكتتين كل منهما بمقدار

^{٢٤} كان قديماً يسمى القائم والنصف المراكشي.

ذات السنين أي نصف وحدة، والثالث لسكتة بمقدار ذات السن. وتُدوّن
جُمله كما يلي:

ه ه ه ~ ع ~ ع ~ ع ~

لالا (ب)لى (ب)لى (ب)لى لا (لا)

مفعولن (م)فا (ع)لن فِغ (لن)

ونفهم الإيقاع أكثر إذا دوتاه بأسلوب يجمع بين العروض والتدوين
الموسيقي هكذا:

مفعولن ~ فا (ع)لاتن ~

فهو في الحقيقة جملتان تتخللهما أزمنة سكوت.
وبهذا فالإيقاع ينطوي على مرونة كبيرة. فإذا ملأنا فراغ السكتتين
الأولى والثانية وأبقينا على الأخيرة كان لدينا شكل:

مفعولاتُ فاعلاتن ~

أو: مفعولن مفاعلاتن ~

ففي مكان سكتة قصيرة من الإيقاع يمكن سكوت الشعر أو الغناء كما
يمكن إيجاد مكان لحرف متحرك واحد. أما في مكان السكتة الطويلة
فيمكن سكوت الكلام أو إيجاد موقع لسبب كامل من الكلام. كما يمكن
للشعر السكوت أو ملء الفراغ أو الاثنين معاً. ولذلك فيجب أخذ
الاحتمالات الممكنة بعين الاعتبار بغرض الموازنة مع وزن الشعر.

وأحد الاحتمالات التي استعرضناها هو تنفيذ السكتة القصيرة الأولى
وملء فراغ السكتة القصيرة الثانية وتنفيذ السكتة الطويلة في نهاية
الإيقاع بحيث يصبح لدينا:

(مفعولن ~ فاعلاتن ~)

وبذلك نصل إلى أهم وزن في شعر الموشح وهو وزن القفل، وكذلك الجزء الأعظم من وزن الأبيات. فالإيقاع في هذا الاحتمال ينسجم تماماً مع كل جزء من جزئي القفل، أي بدورين من الإيقاع. وسنجد أن الإيقاع يصلح كذلك لأبيات الموشح، بتكرار الإيقاع ثلاث مرات في البيت الواحد.

ولكن الجميل أنه يصلح للبيت بأجزائه الثلاثة سواء تضمنت عبارة (لا) أم لم تتضمنها، وإذا أثبتنا ذلك أثبتنا أن إدراج هذه العبارة كان مقصوداً وليس كحالة اضطرارية:

١) ففي حالة عدم إدراج عبارة (لا):

أ) يُجمع الجزء الأول مع الجملة العروضية الأولى من الجزء الثاني (من طالب ~ ثار قتلي ~) فيستغرقان دوراً واحداً وهذا واضح. وبهذا يساويه الجزء الثالث (فتانا ~ ت الحجيح ~) والجيم في الحجيح مشبعة لأنها روي في قافية.

أما ما يتبقى من الجزء الثاني (ظبيات الحدوج) فيجب أن ينطبق على دور واحد. فعبارة (ظبيا..) يسهل مطابقتها على (مفعولن ~)، لأن حرف الظاء هو في موقع زحاف الخبن أي سبب مبتور يجب إشباعه أصلاً لأنه جاء من وزن (فعلن) وأصلها (فاعلن)، وبهذا لا يبقى أمامنا إلا حرف الباء فيمكن أن يشبع تجاوزاً لينطبق على الإيقاع، ولا يشعر السامع به. ومن ثم تأتي (.. ت الحدوج ~) وهي توافق نظائرها على وزن (فاعلاتن ~) الذي تليه سكتة.

ولنسترجع الإيقاع ونطابق الكلام (بدون لا):

ه ه ه ه ه
من طالب ثا ر ق ل لي
ظ ب يا ت ال ح و ج
فت تا نا ت ال ح ج ج

وقد أوضحنا المواقع التي يسكت فيها الإيقاع والغناء معاً.
وهذا يثبت أن الملحن لم يكن مضطراً لإدراج (لالا) بل كان يريد لها،
ويبقى السؤال: كيف استطاع أن يدخل (لالا) ضمن الإيقاع؟

(٢) في حالة إدراج (لا)

يحتاج الملحن إلى تعديلات طفيفة لا تزيد على الاستفادة من مواقع بعض السكتات في الإيقاع بملئها بالكلام. ولنسترجع الإيقاع ونطابق الكلام:

هَ هَ هَ هَ هَ هَ
من طالِبٌ ثا رَقِطْ لِي ظَ
بَب ياتِ ال حُ دَو ج لا لا
فَتَّ تانا تَ تِ ال خَ جِي ج

ترميمهم ~ بسهام ~ حول البيه ~ ت الحرام ~

لَحْنٌ بِدِيلٍ

وقد وضعتُ لهذا الموشح لحناً بسيطاً بهدف توضيح المقصود بمثال
وليس لادّعاء قدرة تلحينية. وآمل أن أحقق بذلك هدفاً لرجل مات وفي
نفسه شيء من هذا الموشح، عسى أن تقر به نفسه. وطبقت على اللحن
إيقاع القائم والنصف المغربي وجعلت لحنه على مقام "الخُزامى" وهو
مقام عربي يسميه أهل الصنعة "الهُزام"، ونعتقد أن تسميتنا له هي
الأصح وأن الهاء جاءت من اللفظ الأعجمي للحاء والله أعلم.

لحن بديل لموشح "من طالب"

الشعر : ابن بقيّ

اللحن : أحمد رجائي

الإيقاع : القائم والنصف المغربي

المقام : الخزامي (هزام) (÷ م - ل)

غناء: من طا لبَّ ثا رَ قتلي ظَ

لحن: اَمَ ٢لَ صَ ~ ٢لَ سَ ٢لَ صَ اَفَا

إيقاع: هَ هَ ~ هَ ~ هَ ~ هَ ~ هَ ~ اَ

غناء: بَ...يا تِ الحُ...دوج لا..لا ~

لحن: فَا ٢صَ ٢لَ فَا ٢لَ لَ دَ ٢ > ٢سَ ٢لَ صَ < اَ

إيقاع: هَ هَ ~ هَ ~ هَ ~ هَ ~ هَ ~ اَ

غناء: فثَ...تا نا تِ الحَ...جيج ~

لحن: اَفَا ٢صَ ٢لَ ~ اَفَا ٢صَ اَفَا مَ ~ اَ

إيقاع: هَ هَ ~ هَ ~ هَ ~ هَ ~ هَ ~ اَ

ترميمهم ب...سها م حول البيه تِ الحَ...را.....م

٢دَسَ دَ ~ سَ دَ رَسَ ~ اَ ٢سَ ٢لَ سَ ~ ٢لَ دَ ٢ > ٢سَ ٢لَ صَ < ~

هَ هَ ~ هَ ~ هَ ~ هَ ~ هَ ~ هَ ~ هَ ~ اَ

تر...مي...هم ب...سيها...م ~ حول البيه...تِ الحَ...رام ~

٢صَ اَفَا ٢صَ ~ اَفَا ٢صَ ٢لَ اَفَا ~ اَفَا مَ فَا ~ مَ ٢صَ اَفَا مَ ~ اَ

هَ هَ ~ هَ ~ هَ ~ هَ ~ هَ ~ هَ ~ هَ ~ اَ

لا..للا لَ...لا.....لا ~

٢دَ. رَمَ دَسَ ٢لَ صَ فَا مَ ~

هَ هَ ~ هَ ~ هَ ~ هَ ~ هَ ~ اَ

الفصل الثالث

مهام الشعراء والملحنين لإحياء التراث العربي

بعد أن اندثرت الإيقاعات العربية القديمة أو خضعت لتطورات كثيرة أضاعت جذورها، بتنا نواجه إيقاعات معاصرة نشأت في رأينا من ثلاثة مصادر: تطور الإيقاعات القديمة، وبروز الجذور المحلية الأخرى، ونتيجة التأثير بالجوار.

لذلك فقد كان من أهم أهداف الكشف عن أوزان الإيقاعات العربية القديمة إعادة استعمالها في موسيقانا المعاصرة، الأمر الذي قد يتعذر على الموسيقيين بمجرد استعمال لغة العروض، ولذلك فإننا نرى أن بحثنا لا يكتمل إلا بمحاولة تدوين هذه الإيقاعات بلغة الموسيقى. وهذا ما سوف نفعله في سياق هذا الفصل.

ومن ناحية أخرى فإننا لم نجد حتى الآن أية محاولة لاستعمال البحور الشعرية كإيقاعات في التلحين. ففي الوقت الذي يتقن فيه الملحنون أعداداً كبيرة من إيقاعات الموسيقى، نرى أكثرهم أبعد ما يكون عن استيعاب أوزان الأشعار، في حين أن هذه الأوزان ليست سوى إيقاعات، كثيراً ما تكون أبسط من الإيقاعات الموسيقية، ولكن لم يعلمهم إياها أحد لأن الأدب والشعر، كما هو سائد في الأفكار، تخصص مختلف عن التخصص في الموسيقى. وكل سعيينا يتلخص في إيضاح وحدة الموضوعين أصلاً.

ولذلك فقد رأينا أنه قد يكون من المفيد تصوير بحور الشعر للموسيقيين على شكل إيقاعات موسيقية، الأمر الذي نحاوله في هذا الفصل.

وفي محاولتنا تدوين أوزان الأشعار وأوزان الإيقاعات العربية القديمة لجأنا إلى استخدام طريقتنا في التدوين التي لا نشك في أنها أسهل بكثير من أسلوب التدوين الغربي الذي ساهم، على إيجابياته في حفظ التراث، إلا أنه أدى إلى قطع الصلة، من حيث التدوين على الأقل، بين نص الأغنية ونص اللحن وإيقاعه.

ولا نستطيع أن نعد في تدوين أوزان الشعر والإيقاعات القديمة بالصحة المطلقة في تحديد مواقع النقرات القوية والخفيفة، أو في تحديد السرعة الكلية، حيث تبقى القضية اجتهادية.

والوجه الآخر للعملة هو أننا لم نجد حتى الآن من يستعمل إيقاعات الموسيقى، قديمها وحديثها، كأوزان تصلح للأشعار. مع أن العرب القدماء قد حاولوا ذلك، والمثال المشهور عن أبي العتاهية في قوله:

للمنون دائرا تَ يَدْرَن صَرْفَهَا
هَنَ يَنْتَقِينَا واحداً فواحداً

يثبت أنه قال هذا الشعر على وزن الرمل الموسيقي بالصيغة التي عُرفت في عصره. وقد وزناه عروضياً على (فاعلن مفاعلن) والأصح موسيقياً أن يوزن على (فاعلات فاعلن)، والأمر في النتيجة سيان.

لذلك فقد كانت محاولتنا للكشف عن الأوزان العروضية للإيقاعات العربية القديمة من جهة، والإيقاعات المعاصرة من جهة أخرى، تستهدف توفير الإمكانية أمام الشعراء لاستعمال تلك الإيقاعات كبحور شعرية جديدة، الأمر الذي نحاول أن نرسم له المنهج بخطوط عريضة في هذا الفصل، ثم ننفذه في الفصل الذي يليه .

البحث الأول

محاولة لتدوين الإيقاعات العربية القديمة موسيقياً

انطلاقاً من البنى التي حددناها للإيقاعات العربية القديمة في الباب الثاني من هذا الكتاب سنحاول في ما يلي تدوينها موسيقياً، على أمل أن يطلع الموسيقيون عليها وأن يطبقوها في ألحانهم. كما سنحاول أن نضع لها أسماء في صيغة أوصاف، تميز كلاً منها ضمن فئته، مشتقة من التصرفات المشروعة في عرف الموسيقيين العرب الأوائل، والتي أدت إليها. أما في مسألة التمييز بين النقرات القوية والمينة فاعتمادنا الأساسي عندما يشح النص، على المنطق المُستقى من تنظيم العرب الأوائل، وإن عزّ ذلك فعلى الاجتهاد.

وقديماً قيل: ما لا يدرك كله، لا يهتمل جُلّه.

١ - الثقيل الأول

أ - دور الأصل

~ ~ ~ 0 ~ 0 ~ 0 (A)

مفـ(عو)لا(تن) مفـ(عو)لا(تن)

~ 0 0 0 (4)

ب - حثيث التقييل الأول ١

مفعولا (تن)

$$\bullet \bar{\bullet} \bar{\bullet} \quad (-4)$$

ج. حثيث حثيث الثقل الأول

فَعَلِنَ

~ f ~ 0 f 0 f 0 (A)

د - المَشْبَع

مفعولان مفعول مفـ(عو) لا(تن)

$$0 \sim 0 \sim 0 \quad (0)$$

هـ - محذوف الفاصل

فعلن مفعولين

١ هو خفيف الثقل الأول نفسه.

ج - مضاعف الحثيث

(٨) ه ه ه ه ه

فَعِلْنِ فَعِلْنِ

د - مقلوب مضاعف الحثيث

(٨) ه ه ه ه ه

فاعِلْ فاعِلْ

ه - مضعّف المقلوب الحثيث

(٨) ه ه ه ه ه

فَعَلَّكَ فَا(ع)لْ

و - المضاعف المضعّف

(١٦) ه ه ه ه ه

فَعِلْنِ فَعِلْنِ مفعولاتن

ز - المثلث

(٢٤) ه ه ه ه ه ~ ه ه ه ه ه

فَعَلَّكَ فَع(ل)نِ فَعِلْنِ فَعِلْنِ مفعولاتن

ح - المضاعف المشبّع الممخر (٨) ه ه ه ه ه

مفعولاتن مفاعيلتن

٣ - الثقيل الثاني

أ - دور الأصل البطيء

(١٠) ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه

فَع(ل)نِ مَف(ع)ولنِ فَع(ل)نِ مفعولنِ

ب - الحثيث

(١٠) ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه

مستف(ع)لنِ ~ ~

ج - المشبّع مبتور الفاصل

(٧) ه ه ه ه ه

مستفعلن

د - ذو المجاز الحثيث

(١٠) ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه

مستف(ع)لنِ فَع(ل)لْ

ه - ذو المجاز المعدّل

(١٠) ه ~ ه ~ ه ~ ه ~ ه

مستف(ع)لْ فَا(ع)لْ

و - ذو المجاز المعدل الثاني (١٠) ه ه ه ه ه ~ عَ

مفعولن فا(ع)لُ

ز - المشبّع قصير الفاصل (٧) ه ه ه ه ه ~ عَ

مفعولن مف(عو) لا(تن)

ح - مضاعف قصير الفاصل

(١٤) ه ه ه ه ه ~ عَ ه ه ه ه ه ~ عَ

مفعولن مف(عو) لا(تن) ف(ع)لاتن مفعولا(تن)

ط - ممخرّ الحثيث (٨) ه ه ه ه ه ~ عَ

مفاعلاتن

ي - مضاعف الممخرّ الحثيث

(١٦) ه ~ ه ~ ه ~ عَ ه ~ ه ~ ه ~ عَ

م(فا) ع(لا) تكّ م(فا) ع(لا) تن

٤ - خفيف الثقيل الثاني (الماخوري)

أ - الدور الأصلي (٦) عَ عَ ه ~

مفاعي(ل) أي فعولن ~

ب - المضاعف المشبّع (١٢) عَ عَ ه ~ عَ عَ ه ~ عَ

مفاعيلُ فاعلاتُ

ج - المثلث المعدل (١٨) عَ عَ ه ~ ه ~ عَ ه ~ عَ عَ ه ~

مفاعِلن فاعلاتُ مفاعي(ل)

د - المضاعف المشبّع المشبّع (١٣) مفاعي(ل) مفاعيلن

ه - الرمّل أو ثقيل الرمل

أ - دور الأصل البطيء (١٠) ه ~ ه ~ عَ ~ عَ ~ عَ ~ عَ ~

مف(عولن) فع(لن) فع(لن مفعولن)

ب - الحثيث الممدود (١٠) هـ ~ ع ~ ع ~ ~

فا(ع)لاتن ~ ~

ج - المبتور المشبع (٦) هـ ع ع ع

فاعلات

د - المبتور المطوي (٦) هـ ع ع ~

فاعلا(ت)

هـ - المبتور المضاعف (١٢) هـ ع ع ع هـ ع ع ~

فاعلات فاعلا(ت)

و - محذوف الفاصل (٧) هـ ع ع ع

فاعلاتن

ز - مطوي محذوف الفاصل (٧) هـ ع ع ~

فاعلا(تن)

ح - الدور الأعظم (٢٤) هـ ~ ع ~ ع ~ هـ هـ هـ ع ع ~ ~

هـ ~ ع ~ ع ~ هـ ~ ع ~ ع ~

فَعْلَ (لن) مفعو(لاتن) فَعْلَكَ مفعو(لاتن)

فَعْلَ (لن) مفعو(لاتن) فَعْلَ (لن) مفعو(لاتن)

ط - المضاعف المعدل (١٢) هـ ع ع هـ ع هـ ع

مفتعلاتن فعِلن

ي - المضاعف المضعف (١٢) هـ ع ع ع هـ ع ع هـ ع

فَعْلَكَ فاعِلُ فعِلن

ك - مبتور المربع المعدل

(٢٤) هـ ~ هـ ~ هـ ~ هـ ~ هـ ~ هـ ~ هـ ~ هـ ~ هـ ~

فَ (عِلن) فَ (عِلن) فعِلن مفعولاتن فعِلن

د - حِيثُ الْمُنْصَفِ الْمَطْوِي (٤) هَ هَ ~ ~

فَعَلَّكَ

هـ - الثلاثي المضعف: (٣) هَ هَ هَ

مفتعلن

و - الرباعي المضعف (٤) هَ هَ هَ هَ

مفتعلاتن

ز - الإطار المضعف (٨) هَ ~ هَ هَ ~ هَ ~ هَ ~ هَ ~ هَ ~ هَ ~

مسـ(تف)علتن مفـ(عو)لا(تن)

(١٠) هَ ~ هَ هَ ~ هَ

ح - الممخر

فـ(عو)لن فـ(عو)لن

(٦) هَ هَ هَ هَ هَ هَ

ط - الممخر الثاني

مفاعِلن مفاعِلن

٨ - خفيف الخفيف

أ - (٦) هَ هَ

مفا

٩ - أهزاج مميزة

أ - الهزج المضرب: (٧) هَ هَ هَ هَ هَ هَ هَ

مفاعِلن

ب - الهزج المدولب: (٦) هَ هَ هَ هَ هَ هَ هَ

مفاعِلن مفاعِلن^٢

ج - الهزج الطنبوري: (٨) هَ هَ هَ هَ هَ هَ هَ هَ هَ هَ

فَعِلن فَعِلن فَعِلن فَعِلن

^٢ لعله نفس الإيقاع المذكور في الفقرة ٧ ط أعلاه.

د - الهزج المرحل: (١٣) هَ عَ هَ عَ عَ هَ

فاعِلن فَعِلن فَعِلن

هـ - الهزج المحثوث: (٤) هَ عَ هَ عَ

مفعولاتن

و - الهزج المشكول: (٦) هَ عَ هَ هَ عَ عَ هَ

فَعِلَاتن مَفْتَعِلن

ز - الهزج المحصور: (٨) هَ عَ هَ عَ عَ هَ عَ هَ

فَعِلن فَعِلن مفعولاتن

١٠ - الفاختي:

أ - الأول: (٢٠) هَ ~ هَ هَ ~ هَ هَ ~ هَ هَ ~ هَ

فَ(عِلَاتن) فَ(عِلن) فَ(عِلَاتن) فَ(عِلن)

ب - الثاني: (٢٠) هَ عَ هَ عَ هَ عَ هَ عَ هَ عَ هَ

مَفْتَعِلن فَعِلن مَفْتَعِلن فَعِلن

ج - الثالث:

(٢٨) هَ عَ هَ عَ هَ عَ هَ عَ هَ عَ هَ عَ هَ

مَفْتَعِلن فَعِلن فَعِلن مَفْتَعِلن فَعِلن فَعِلن

البحث الثاني

محاولة لتدوين أوزان الأشعار موسيقياً

إن هذه الأوزان هي في الحقيقة أبسط وأسهل بكثير من الإيقاعات الموسيقية، ولا أعلم سبباً لتهيب الموسيقيين منها سوى مسألة الزحافات وليس من العسير تعلمها. والصعوبة الوحيدة تكمن في اكتشاف موقع زحاف السبب. وقد يحسن بالشاعر أن يوضح للملحن مواقع الزحاف ليأخذها بالاعتبار.

ولكن وجود الزحافات في الشعر لا يهم، نظراً لعدم لزوم اتباعها في التلحين، لذلك لابد من أن نأخذ أشكال الأوزان الأصلية دون أشكال زحافاتهما. ويخطئ الملحن إذا لم يتقيد بالأوزان الأصلية.

وبحور الشعر العربي التقليدي ثمانية عشر بحراً، تتألف من تكرار جملة واحدة أو جملتين أو ثلاث أو أربع، مع العلم بأن بحور الجملة الواحدة تطبق على الشعر الحديث أو تصلح له:

أ - إيقاعات بحور الجملة الواحدة - بحور الشعر الحديث

١ - إيقاع بحر الخبب:

وجملته الوحيدة هي (فعلن) أي (لملا). ونعتبره من الأوزان السريعة وندونه كما يلي:

(٤) عَّ عَّ ه

وهو من ثمنين أو أربعة ست عشریات.

٢ - إيقاع البحر المتدارك:

وجملته الوحيدة هي (فاعلن) أي (لابلى). وأتصور أن طبيعة الوزن أبطأ، وهذا أحد الأسباب التي جعلتنا نميز تمييزاً واضحاً بينه وبين بحر

الخبب (والعروضيون يعتبرونهما بحراً واحداً ولا أقرهم على ذلك)
فتدوين الإيقاع هو:

(٥) ه ع ع

وهو من خمسة أثمان.

٣- إيقاع البحر المتقارب:

وجملته الوحيدة هي (فعولن) أي (بلى لا). وأتصور أن إيقاع هذا
البحر سريع، فتدوينه كما يلي:

(٥) ع ه ع

وهو من خمس من الست عشريات.

ويجب الانتباه في الشعر التقليدي إلى الجملة الأخيرة في كل شطر
فقد تأتي وقد بُتر فيها السبب الأخير، وهذا غير مهم بالنسبة للإيقاع،
حيث يصمت الشعر بمقدار سبب ويستمر الإيقاع.

٤- إيقاع بحر الرمل:

وجملته الوحيدة هي (فاعلاتن) أي (لابلى لا)، وأتصوره أسرع من
غيره ولذلك فقد دونته كما يلي :

(٧) ه ع ه ع

وهو مؤلف من سبع من الست عشريات.

كذلك لا أهمية بالنسبة للإيقاع عندما يرد بتر السبب الأخير في
الجملة الأخيرة من الشطر، حيث يستمر الإيقاع ويسكت الشعر بمقدار
سبب.

٥ - إيقاع بحر الهزج:

وجملته الوحيدة هي (مفاعيلن) أي (بلى لا لا)، وأتصور الإيقاع أبطأ
من غيره فأدونه كما يلي :

(٧) ٤ ٥ ٤ ٤

وهو مؤلف من سبعة أثمان.

٦ - إيقاع بحر الرجز:

وجملته الوحيدة هي (مستقلن) أي (لالابلى)، وتغلب عليه صفة البطء، وإن كنت أرى أنه يصلح للغناء السريع أيضاً، وقد دونته بطيئاً على الشكل التالي:

(٧) ٤ ٥ ٤ ٤

وهو مؤلف من سبعة أثمان. ولكنه لا يتعارض مع تسريع الأغنية فيحث.

٧- إيقاع البحر الكامل:

وجملته الوحيدة هي (متفاعلن) أي (لملا بلى)، وإن أرى أنه تغلب عليه السرعة، وقد دونته كما يلي :

(٧) ٤ ٥ ٤ ٤

وهو مؤلف من سبعة أجزاء من الستة عشر، ويجوز إبطاؤه.

ب - إيقاعات بحور الجملتين

ونعتبر الإيقاع مؤلفاً من مجموع الجملتين على أساس شطر واحد من البيت، فالإيقاع يكرر في الشطر الثاني.

١- إيقاع البحر المجتث:

والجملتان هما (مستقلن فاعلاتن) في كل شطر، وأرى أنه تغلب عليه صفة البطء ولذلك فقد دونته كما يلي:

(٧) ٤ ٥ ٤ ٤ / ٤ ٥ ٤ ٤

فهو من سبعة أرباع.

٢- إيقاع البحر المضارع:

وجملتهما هما (فعولن مفاعلاتن) في كل شطر، وأرى أنه 'تغلب عليه صفة البطء ولذلك دونته كما يلي:

(١٣) ٤ ٥ ٤ / ٤ ٥ ٤ ٥ ٤

ومجموعه ثلاثة عشر ثمناً.

٣- إيقاع البحر المقتضب:

وجملتهما (فاعلن مفاعلتن) أي (لابلى بلى لملا) في كل شطر، وأرى أنه تغلب عليه صفة السرعة ولذلك دونته كما يلي:

(١٢) ٥ ٤ ٤ / ٤ ٥ ٤ ٤ ٤

فهو من اثنتي عشر ست عشرية.

٤- إيقاع البحر المخلع:

وجملتهما (مستفعلاتن مفاعلاتن) أي (لالابلى لا / بلىبلى لا) في كل شطر، وأرى أنه تغلب عليه صفة السرعة ولذلك دونته كما يلي:

(١٧) ٤ ٥ ٤ ٤ ٤ ٤ / ٤ ٥ ٤ ٤ ٤

وهو مؤلف من سبع عشرة من الست عشريات.

ج - إيقاعات البحور ثلاثية الجمل

١- إيقاع البحر السريع:

وهو من ثلاث جمل أولاها مكررة الثانية أي (مستفعلن مستفعلن فاعلن) أو (لالابلى لالابلى لابللى) في كل شطر. وأتصور أن إيقاع البحر سريع كما يدل عليه اسمه، وأرجح أن الخليل قد انتبه إلى هذا فميزه بالسرعة أيضاً عن بحر الرجز الذي يشبهه، وقد دونته كما يلي:

(١٩) ٤ ٥ ٤ ٤ ٤ / ٤ ٥ ٤ ٤ ٤

وهو مؤلف من تسع عشرة من الست عشريات.

٢- إيقاع البحر الوافر:

وجمله الثلاث تتألف من جملة مكررة وجملة أخرى. ووزنه (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) أي (بلى لِمَلا بلى لِمَلا بلى لا)، وأتور أن إيقاع هذا البحر سريع ولذلك دونه كما يلي:

(١٩) عَّ هَّ عَّ هَّ / عَّ هَّ عَّ هَّ / عَّ هَّ عَّ هَّ

ويتألف من تسع عشرة من الست عشريات.
ويتفرع عن هذا البحر مجزوء الوافر الذي تغيب عنه الجملة الأخيرة، وإيقاعه:

(١٤) عَّ هَّ عَّ هَّ / عَّ هَّ عَّ هَّ

وهو مؤلف من أربع عشرة من الست عشريات.
كما يتفرع عن هذا البحر مقطوع الوافر وهو التي غابت عنه الجملة الأولى، بحيث يصبح (مفاعلتن فعولن)، وبهذا يصبح الإيقاع:

(١٢) عَّ هَّ عَّ هَّ / عَّ هَّ عَّ هَّ

فهو من اثنتي عشر من الست عشريات.

٣- إيقاع البحر الخفيف:

وجمله الثلاث تتألف من جملتين إحداهما مكررة (الأولى والثالثة). ووزنه (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) أي (لابلى لا لالابلى لالابلى لا) في كل شطر، وأعتقد أن هذا البحر ذو إيقاع بطيء فأدونه كما يلي:

(٢١) هَّ عَّ هَّ / هَّ عَّ هَّ / هَّ عَّ هَّ

وهو يتألف من واحد وعشرين ثمناً.

ويتفرع عن هذا البحر مجزوء الخفيف وهو الذي تغيب عنه جملته الثالثة، فيصبح (فاعلاتن مستفعلن)، وأعتقد أن المجزوء يصبح سريعاً

(وَأَمَلْ أَلَا أَكُونُ مَجْرَدَ مُتَأَثِّرٍ بِأَغْنِيَةِ "جَفْنِهِ عِلْمُ الْغَزْلِ")، شَأْنُهُ فِي ذَلِكَ شَأْنُ أَغْلَبِ مَجْزُوءَاتِ الْبُحُورِ، وَبِذَلِكَ يَكُونُ تَدْوِينُهُ:

(٧) َ َ َ َ َ / َ َ َ َ َ

وَهُوَ مُؤَلَّفٌ مِنْ سَبْعَةِ أَثْمَانٍ أَوْ أَرْبَعَةِ عَشَرَ جُزْءاً مِنْ سِتَّةِ عَشَرَ.

٤- إِيْقَاعُ الْبَحْرِ الْمَدِيدِ:

وَجُمْلُهُ الثَّلَاثُ (فَاعِلَاتِنِ فَاعِلُنِ فَاعِلَاتِنِ) أَيِ (لَابِلَى لَا لَابِلَى لَابِلَى لَا لَابِلَى لَا) فِي كُلِّ شَطْرٍ. وَرَغْمُ تَشَابِهِ هَذَا الْبَحْرِ مَعَ بَحْرِ الرَّمْلِ فَإِنِّي أَرَاهُ أَبْطَأَ مِنْهُ، حَيْثُ أَنَّ جُمْلَتَهُ الثَّانِيَةَ تَفْرِضُ وَقْفَةً طَوِيلَةً نَسِيباً، فَتَدْوِينُهُ :

(١٩) َ َ َ َ َ / َ َ َ َ َ / َ َ َ َ َ

وَهُوَ يَتَأَلَّفُ مِنْ تِسْعَةِ عَشَرَ ثُمْنًا.

٥- إِيْقَاعُ الْبَحْرِ الْمُنْسَرَحِ:

وَجُمْلُهُ الثَّلَاثُ مُخْتَلِفَةٌ عَنْ بَعْضِهَا، وَهِيَ (مُسْتَفْعِلَاتِنِ مُسْتَفْعِلُنِ فَعِلُنِ) أَيِ (لَابِلَى لَا لَابِلَى لَابِلَى لِمَلَا) فِي كُلِّ شَطْرٍ، وَهُوَ إِيْقَاعُ بَطِيءٍ بِسَبَبِ جُمْلَتِهِ الْأُولَى، وَتَدْوِينُهُ:

(٢٠) َ َ َ َ َ َ َ / َ َ َ َ َ َ َ / َ َ َ َ َ َ َ

وَهُوَ مُؤَلَّفٌ مِنْ عَشْرَةِ أَرْبَاعٍ أَوْ عَشْرِينَ ثُمْنًا.

د - إِيْقَاعَاتُ الْبُحُورِ رِبَاعِيَّةُ الْجَمَلِ

١- إِيْقَاعُ الْبَحْرِ الْبَسِيطِ:

وَيَتَأَلَّفُ جُمْلُهُ الْأَرْبَعُ مِنْ جُمْلَةٍ أُولَى تَتَكَرَّرُ فِي الثَّالِثَةِ وَجُمْلَتَيْنِ مُخْتَلِفَتَيْنِ، وَوِزْنُهُ (مُسْتَفْعِلُنِ فَاعِلُنِ مُسْتَفْعِلُنِ فَعِلُنِ) فِي كُلِّ شَطْرٍ أَيِ: (لَابِلَى) (لَابِلَى) (لَابِلَى) (لَابِلَى) (لِمَلَا). وَمَعَ أَنَّ هَذَا الْبَحْرَ يَكْفِي فِي طَوْلِهِ الْبَحْرَ الطَّوِيلَ إِلَّا أَنَّنِي أَرَاهُ مِنَ النُّوعِ السَّرِيعِ، فَأَدُونُهُ كَمَا يَلِي:

(٢٣) َ َ َ َ َ َ َ / َ َ َ َ َ َ َ / َ َ َ َ َ َ َ

فهو يتألف من ثلاث وعشرين ست عشرية.

٢- إيقاع البحر الطويل:

وجمله الأربع تتألف من جملة أولى تتكرر في الثالثة واثنين مختلفتين، ووزنه الأصلي: (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) في كل شطر، أي (بلى لا) (بلى لا لا) (بلى لا) (بلى بلى). وهو أبطأ الإيقاعات فتدوينه:

(٢٣) ٤ ٥ ٤ / ٤ ٥ ٤ / ٤ ٥ ٤ ٤ / ٤ ٥ ٤

فهو يتألف من ثلاثة وعشرين ثُمناً.

ولا نود تعقيد الأمور أكثر من ذلك، بالتعرض إلى حالات جمل القافية التي تختلف عن الأصل فتفرض تعديلات معينة، ولكن ليس بالضرورة في بنية الإيقاع وإنما بأسلوب المواءمة.

البحث الثالث

أصول موافقة الشعر للإيقاع

إن ما سبق استعراضه وتحليله في الفصول السابقة من إيقاعات قديمة ومعاصرة، ورسم بُناها بلغة العروض ولاسيما التفعيلات، ما هو إلا دليل للشعراء يهديهم إلى قرض الشعر على هذه الأوزان. وتهدف الفقرات التالية من هذا البحث إلى وضع بعض الأسس المساعدة على ذلك.

فإذا أردنا نظم شعر ملائم للإيقاع، فمن المهم أن نعرف بادئ ذي بدء أنه لا ضرورة للاهتمام بالنبرة الإيقاعية، أي بكون النقرة قوية أم خفيفة، ولكن المهم مراعاة طول مدتها، والاهتمام بمواقع السكتات. وهنا لدينا الحلول التالية:

١ - النسج على منواله تماماً، وهذا ليس عسيراً. ولكن يجب الانتباه هنا في الحالات التي ينتهي فيها الإيقاع بمتحرك، فهذا لا يجوز الإشباع كما هو الحال في الشعر، وإنما يقف الشعر على المتحرك، وذلك خلافاً للقواعد العامة للعروض.

٢ - وللشاعر أن يتصرف في الأسباب الثقال والخفاف بالتبادل بين الشعر وإيقاع الموسيقى فمدتهما واحدة. وهذا ينسحب أيضاً على الفاصلة (لملاً)، فقد يكون جزء من الإيقاع على وزن (لالا) وهو الموصّل الثنائي فيستعمل الشاعر جملة الخبب (لملاً). ولئن كان لا يجوز في الشعر إلا زحاف الفاصلة، أي تحويل جزئها المعادل للسبب الثقيل إلى سبب خفيف، فإن هذا في الموسيقى جائز وبالتالي يجوز مقابلة السبب الخفيف في الإيقاع بسبب ثقيل في الشعر وبالعكس.

وقد يترتب على هذا المبدأ أن تكون الجملة في الإيقاع الموسيقي، على سبيل المثال، (لابلَى) أي (مستعلن) فيقابلها الشاعر بالبحر الكامل، وجملة الأصلية لملا بلى (متفاعلن)، فيستمر بها وببديلتها المتولدة عن الزحاف (مستعلن)، وهذا يقبله الإيقاع الموسيقي. وقد يكون الإيقاع الموسيقي مثلاً على وزن (بلى لالا) أي مفاعيلن، فيستعمل الشاعر للمقابلة بحر مجزوء الوافر وجملة (بلى لِمَلا) أي (مفاعلتن) ويستمر بها.

٣- استعمال أسلوب الانزلاق. فالمعروف في الموسيقى أن الغناء لا يبدأ بالضرورة من بداية الإيقاع وإنما قد يبدأ من نقطة مختارة منه. فالإيقاع دور يتكرر. وإذا بدأ الغناء من موقع ما فمعنى ذلك أن الجزء الذي يسبقه يغطي بالنقرات وحدها أو النقرات المرافقة للحن دون الكلام. وفي نهاية الجملة الغنائية يكون أيضاً قد تبقى جزء من الدور الأخير للإيقاع يغطي كذلك بنقرات مستقلة أو مرافقة بلحن. وهذا معناه بالنسبة للشاعر أنه يمكن له أن يبدأ في الشعر من نقطة تناسبه من الإيقاع، شريطة أن ينتهي البيت قبل نفس الموقع الذي بدأ منه.

ومثال ذلك: إذا كان الإيقاع الموسيقي على وزن (مفعولاتُكْ)، فللشاعر أن ينظم الشعر بأسلوب الانزلاق على وزن (تُكْ مفعولاً) أي (متفاعيلن) أو (فَعِلن فعَلن)، وبعدها يترك الموسيقىار يتصرف كما أسلفنا.

٤ - التصرف في مواقع سكّات الإيقاع الموسيقي. والسكّات تغطّي أزماناً محددة بالضبط. ولكن سكّة الإيقاع لا تعني بالضرورة سكوت الكلام في نفس الموقع. وعلى هذا فقد يناسب الشاعر أن يجعل الكلام

يسكت أيضاً وذلك بأن تنتهي عنده جملة عروضية قبل السكتة. ولكن قد يناسبه أن يملأ فراغ السكتة في الإيقاع بحروف من جملته العروضية. وفي مجال التصرف في مواقع السكتات ترد فكرة جديرة بالاهتمام: فإذا جاءت سكتة وراء جملة واختار الشاعر لهذه الجملة أن تكون جملة قافية، وهذا يكثر في نظم الموشح، فللشاعر أن يملأ فراغ السكتة بحرف ساكن في نهاية القافية بعد حرف مدّ، فيكون ذلك طريقاً للتذييل، كقولك: منامٌ وهيامٌ. والذيل هنا وهو الميم الساكنة تعادل سبباً كاملاً. والتذييل متبع كثيراً في الشعر العربي. وبالطبع لا يهم هنا أن تكون القافية في نهاية بيت أو أن تكون قافية بينية أي في آخر مقطع معين.

٥ - وقد يضطر الشاعر في الإيقاعات الموصلة، وهي كثيرة كما سنرى، إلى تطبيق مبدأ زحاف السبب الخفيف، فيستبدله بسبب مبتور وهو حرف واحد متحرك يُشبع كما لو كانت حركته حرف مدّ. وهذا عرفه الشعر العربي التقليدي في حالات محددة لا كقاعدة مطلقة. وقد أثبتنا في كتابنا "أوزان الأشعار" أن الأندلسيين قد فعلوا ذلك بكثرة في نظم أجزاء الموشحات المبنية على أوزان موصلة، وهي جديدة على الشعر، وذلك إلى درجة حصول ما سماه ابن سناء الملك باضطراب الأوزان، والأمر لا يتعدى زحاف سبب بشكل لم يألّفه العروضيون أو الشعراء الذين قالوا الشعر للشعر لا للغناء، ولذلك لم يقدرُوا على اكتشافه.

وفي الواقع لابدّ من الإقرار بأن من العسير نظم أشعار طويلة على الأوزان الموصلة، وهي أصلاً حالة ممكنة إلا أن أغلب مفردات العربية مبنية على الأوزان المفصلة، ولهذا فعكّازة زحاف السبب في الأوزان

الموصلة تشكّل في كثير من الأحيان ضرورة إلى درجة أن القاعدة قد فرضت نفسها على الوشّاحين الأندلسيين.

ولكن ترتّب على ذلك الإتيان بكلمات هي أصلاً من الأوزان المفصلة فوضعت مكان أوزان موصلة. وبذلك باتت جملة (لالالا) أي (مفعولن) يدخل زحاف السبب على أيّ من أسبابها، وهذا ما يجعل المقابل في الشعر يأتي على وزن (لَ لالا)، أو (لا لَ لا) أو (لالالَ)، فتأتي الجملة كما لو كانت (فعلولن) أو (فاعلن) أو (مفعولن) على التوالي. وهذا لا يجوز في الشعر في الأصل ولكنه أصبح قاعدة عامة في الموشحات الأندلسية، فهنا يجب إشباع ذلك الحرف المتحرك. ومثل ذلك في الموصّل الرباعي حيث تتحول (لالالالا) أي (مفعولاتن) في ما يقابلها في الشعر إلى أوزان هي كما لو كانت (مفاعيلن) أو (فاعلاتن) أو (مستفعلن)، أو (مفعولاتن). وقد تأتي كلها في الموشح الواحد فتتوالى أو تتناظر.

لكن مع العلم بذلك واقتراح إياحته لا ننصح به في الوقت الحاضر إلا عند الاضطرار، وبالتنسيق الكامل مع الملحن، ومن الأفضل التريث حتى تصبح المقولة معروفة من قِبل العروضيين لنلا يتّهم الشاعر بكسر الأوزان.

٦ - يمكن للشاعر ترك جزء بسيط من الإيقاع ليتصرف به الملحن بلحن غير مُغنى يرافق الإيقاع، ولهذا التصرف سوابق في بعض الموشحات، حيث يضع الشاعر ما يوافق الإيقاع بكامله، ثم عند إعادة الإيقاع يستعمل ما يزيد على النصف بالتوافق ثم يترك جزءاً من الإيقاع إما للموسيقى الصرف مع الإيقاع أو لتكرار جزء من الشعر.

٧ - أما بالنسبة لمجموع الإيقاع فيجب التمييز بين الإيقاعات حسب أطوالها. فالإيقاعات القصيرة ومتوسطة الطول يمكن النظم عليها على شكل أبيات، كما يمكن استعمالها في موشح. أما الإيقاعات الطويلة فلا بد من توشيحها على أساس أن يكون القفل والخرجة من وزن هو جزء من الإيقاع، والأبيات من وزن آخر هو ما تبقى من الإيقاع. وهذا في اعتقادي هو أحد أسرار عملية التوشيح. ويتفرع منه سر آخر هو التمييز بين جزء من الإيقاع يتصف بالتشابه المتناظر، فيصلح للأبيات، وجزء ثان لا يتناظر فيصلح للقفل والخرجة، ولهذا نرى أوزان القفل والخرجة في كثير من الموشحات الأندلسية متفاوتة الأجزاء طولاً وقصراً ومواقع. ويتفرع من ذلك سرّ ثالث هو أنه إذا جاء في الإيقاع الجزء الذي يصلح للقفل في بداية الإيقاع كان من الضروري أن يوضع الموشح تاماً أي يبدأ بالقفل، أما إذا كان ذلك الجزء في آخر الإيقاع بُدئ فيه بالأبيات، وهنا يسمى الموشح أقرع، ولعلّ هذا أحد الأسباب لوجود الموشح التام والأقرع.

أما بالنسبة للخرجة، وأوزانها مماثلة لأوزان الأقفال، فلا مشكلة فيها في الموشح الأقرع، ولكن في الموشح التام نكون في الخرجة أمام جزء من الإيقاع هو بدايته لانتهائه. وحل هذه المشكلة بسيط إذ يمكن البدء في الموشح بموسيقى يرافقها نقر الإيقاع، أو النقر دون لحن، وذلك ابتداءً من الجزء الثاني من الإيقاع.

وفي الترتيبات التي اتبعناها في قول الشعر على بعض الإيقاعات الطويلة صممنا أشكالاً متناظرة نراها مناسبة ولكنها ليست بالضرورة الأشكال الوحيدة، فالترتيبات هي عملية هندسية قد تصلح لها ترتيبات أخرى، وهذا لا يتسنى إلا لمن أتقن معرفة بنية الإيقاع.

والواقع أننا في سردنا للإيقاعات الموسيقية المعاصرة وتوضيح أوزانها بلغة العروض ووضع الأشعار الموافقة لها حاولنا دائماً أن ننظم توائمها بالضبط أي دون اللجوء إلى عكازات من الأشكال المتاحة، إلا أننا في بعض الأحيان اتبعنا بعض هذه الأساليب، بهدف إيراد الشواهد، وأوضحنا ذلك في موضعه.

٨ - ملاحظات أخيرة

نختم هذا البحث ببعض الملاحظات التي نراها مفيدة:
(أ) بما أن العديد من الإيقاعات قد حثّ للكشف عن بنيتها وتحديد الجمل التي يتكون منها، يحسن الإبطاء في اللحن قدر الإمكان في الإيقاعات المعروفة بالبطء.

(ب) إذا جاء في الإيقاع الموسيقي سببان ثقيلان متواليان (مثلاً: الجملة الإيقاعية الأخيرة في كل من (فرنكجين) و(المخمس التركي) فيمكن أن يغطّي محلهما في الشعر إما بفاصلة (إملاً) أو بسببين خفيفين (لالاً).

(ج) على أن من أصعب الحالات ورود بتر السبب الأخير في جميع جمل الإيقاع، كما هو الحال في (العويص) مثلاً، ويبدو أن هذا الإيقاع يستحق اسمه ووزنه (لابلالَ لِمَلالَ). وهنا تقل احتمالات الالتفاف حول المشكلة. على أن الشاعر يستطيع اللجوء إلى أصل لغتنا الأم بلا مواربة فيقول، مثلاً، بما يطابق الإيقاع:

ياصفاك وبهاك ياهناك بعلاك

مع الانتباه إلى ضرورة عدم إشباع الكاف الأخيرة.

(د) ظهرت في العديد من الإيقاعات الموسيقية صيغة ذكرنا أنها موجودة في الكلام العربي وتضمنها القرآن الكريم وهي حالة التقاء الساكنين في كلمة واحدة (ولا الضالّين) فهذا يجب الانتباه إلى الوزن

حيث تتضمن هذه العبارة حالتى سكوت يعادل في كل مرة سبباً خفيفاً كاملاً: فالوزن هو:

بلى لال لال

ويمكن كتابتها: بلى لا(لا) لا(لا)

حيث يمثل ما بين قوسين زمان السكوت.

هـ) نذكر بأن السبب المبتور الناجم عن زحاف السبب في الشعر ليس نظيراً للسبب المبتور في الإيقاع، لأنه لا يتكرر بالضرورة في الشعر بينما يتكرر في الإيقاع، ولذلك فإنه إذا ورد السبب المبتور في الشعر وجب أن يجعل موافقاً لموقع سبب خفيف كامل في الإيقاع، ووجب في الغناء مطّ هذا الحرف أي إشباعه، بينما لا يقابل ذلك السبب المبتور في الإيقاع إلا حرف متحرك واحد في الشعر.

و) مع أن الموسيقيين قد لحنوا الأشعار إلا أنهم لم يحتاجوا إلى إتقان الإيقاع الشعري بعد أن ساد أسلوب الغناء المتقن، فأمامهم الكلام يشدونه ويمطّونه وأحياناً يخطفون حرفين بسرعة لفظ حرف، ولعلمهم معذورون لأن الإيقاع الموسيقي استطاع التطور إلى مدى بعيد فلم يعد يجد في الشعر أوزاناً متوافقة مع الإيقاعات التي يعرفها. ولكن كما أن علينا أن نطالب الموسيقيين باستعمال الإيقاع الشعري كإيقاع موسيقي، فكذلك علينا أن نطالب الشعراء باستخدام الإيقاعات الموسيقية كبحور جديدة لأشعارهم. إن الشاعر الذي يتقن الإيقاع الموسيقي يستطيع أن يضع الملحن في الإطار المناسب له مثلما فعل الشاعر الجاهلي قبله.

الفصل الرابع

الأشعار التوائم

ونقصد بالشعر التوأم الذي يقال على وزن الإيقاع تماماً، أي بالتزام حركاته وسكناته حتى ولو انتهى الإيقاع بنقرة سريعة أي ما يعادل الحرف المتحرك. وفي مواعمتنا للإيقاع بالأشعار التزمنا بالمطابقة التامة في غالب الأحيان وإن كان ذلك يعتبر من قبيل لزوم ما لا يلزم، ولا نهدف من ورائه إلا إثبات إمكانات اللغة العربية، والبرهان على أن الأوزان التي نظم عليها الشعراء ليست سوى جزء ضئيل من إمكانات اللغة والأوزان.

ومع بعض التجاوز يمكن أن يُطبق ما هو مسموح به في علم العروض من زحافات تصيب السبب أو الوجد أو الفاصلة، كما يمكن تطبيق ما تقبله قواعد الإيقاع الموسيقى ومنها التضعيف والطي، والطرق المساعدة كالانزلاق.

وفي هذا الفصل سنأتي بأشعار من وضعنا جهّداً في أن نجعلها توائم تامة صحيحة، كما خرجنا عن المواءمة التامة بهدف التوضيح. وأكثر هذه الأشعار مقتطفة من مسرحية شعرية (أوبريت) قيد الإعداد.

ولما كنا عند شرح الإيقاعات نحيل القارئ إلى عناوين الأشعار في هذا الفصل فقد رأينا استهلال هذا الفصل بثبت هجائي لهذه العناوين مع تحديد أرقام الصفحات التي يمكن الرجوع إليها فيها.

ثبت هجائياً^١

بعناوين الأشعار التوائم

صفحة

٥٥٩

أحب الحزن

٥٣٠

الأحمق

٥٣٦

الأعزب

٥٢٨

اعتذار

٥٣٠

الله كريم

٥٦١

بنس الذكرى

٥١٦

بعد أيش..

٥٠٩

بنت الجيران

٥١٠

بنت الفقراء

٥٤٥

تساؤل العارف

٥١٧

تمهل

٥٢٢

ثمن الدعة

٥٣١

الجاهل

٥٥٩

جبانة

٥١٥

الجدائل

٥٣٤

الجزء من جنس العمل

٥٥٨

حال الدنيا

٥١٤

الحب المحير

^١ في غالب الأحوال أحلنا القارئ، في متن الكتاب، إلى عناوين معينة للأشعار في هذا الفصل. وقد رتبنا هذه العناوين أيدياً لتسهيل البحث عنها.

| | |
|-----|--------------------|
| ٥٣٥ | الحب الميت |
| ٥٥٥ | حب بلا انسجام |
| ٥١٩ | الحرامي |
| ٥٣٥ | الحزين |
| ٥٥٨ | الحق عليها |
| ٥٦٠ | حوار |
| ٥٢٩ | الخوآف |
| ٥٣٨ | درب غير سالك |
| ٥٢٠ | دعاء الغدار |
| ٥٣٢ | دعه يتدلل |
| ٥٢٨ | دنيا |
| ٥١٦ | الربرب المرتاع |
| ٥٥٤ | ساعة أنس |
| ٥٥٦ | سوق المدينة في حلب |
| ٥٢٢ | شروذ الغزال |
| ٥٣٤ | الشقي |
| ٥٣٩ | شكآكة |
| ٥٦٠ | شمآة |
| ٥٢٤ | الصبور |
| ٥١٤ | الصوت والنطق |
| ٥٢٦ | طارقة الليل |
| ٥٢٦ | عاشق |
| ٥٥١ | عدْ إليّ |

| | |
|-----|-----------------------|
| ٥٣٩ | علم الحياة |
| ٥٢٢ | العهد |
| ٥١٤ | الغذارة |
| ٥١٢ | غراب البين |
| ٥٥٣ | الغربة |
| ٥٢٧ | الغشاش |
| ٥١٧ | الغشاشة |
| ٥٥٥ | الفراق المحتم |
| ٥٢١ | فرحة الحزن |
| ٥٤٨ | فنان ينتحر |
| ٥٥٩ | قاطع الطريق |
| ٥٣٠ | قال الإمام |
| ٥١١ | القبلة المسروقة |
| ٥٥٢ | قضت حاجة |
| ٥٤٧ | الكادح يعود إلى البيت |
| ٥٤٤ | الكباريه |
| ٥٢٥ | الكذاب |
| ٥٢٣ | الكريم |
| ٥١٧ | لا تجنّ |
| ٥١٣ | لا تسأل |
| ٥٥٠ | لا ييالي |
| ٥٢١ | المانيكور |
| ٥٣٣ | متجاهل |

| | |
|-----|--------------------|
| ٥٢٥ | المتصّابي |
| ٥٣٢ | المتكتم |
| ٥١٨ | المخادع |
| ٥٤٠ | المدمن |
| ٥٤١ | المريض والمجنونة |
| ٥٢١ | مريم |
| ٥٢٧ | مسامحة |
| ٥٣٠ | مع المنافق |
| ٥١٨ | معنى الخلود |
| ٥٤٩ | المنحوس |
| ٥٥٧ | نزوات الحبيب |
| ٥٤٢ | نشيد الحرب والسلام |
| ٥٦٢ | نشيد الفتح |
| ٥٣٠ | نصائح |
| ٥٦٠ | هنيئاً لك |
| ٥٦١ | هيئة التحكيم |
| ٥٥٣ | وادي عبقر |
| ٥٣٧ | الوثنيون |
| ٥٢٠ | وجه الحضارة |
| ٥٣٦ | الوقت المناسب |
| ٥١٦ | اليأس والسلوى |

بنت الجيران ١

| | |
|----------------------|---------------------|
| يا بنتَ الجيرانِ | يا عقدَ الرمانِ |
| يا عودَ الريحانِ | يا مرجَ البستانِ |
| أفدي هذي الديرةُ | ما أحلاها جيرةُ |
| من نيرانِ السَّغيرةُ | يشكو غصنُ البانِ |
| أنتَ الوردَ الجوري | في الخدِ الأسطوري |
| سباح في النَّورِ | في ظلِ الأجفانِ |
| يا ياقوتَ الثَّغرِ | يا فواحِ العطرِ |
| هذا اللونَ الخمري | يُودي بالإيمانِ |
| يا ذا العذرِ الواهي | أنتَ الظبي السَّاهي |
| كَلَمْنِي بالله | يا أحلى إنسانِ |
| أشكو مرَّ الشكوى | من قلبٍ لا يقوى |
| من عينٍ لا تروى | ويلٌ للظمآنِ |
| هذي العينَ الجذلى | ما أهنا.. ما أحلى |
| إن أزمعتِ القَتْلَا | سمي بالرحمن |

١ على إيقاع الفالس ووزنه: مفعولن.

بنت الفقراء ٢

| | |
|---------------------|------------------------------------|
| ربّ عروسٍ جُلِيَّتْ | ناصعةً كالخَرْفِ |
| طلعتُها مشرقةً | تبرقُّ مثلَ النجفِ |
| يافعةٍ قامَتْها | فارعةً كالألفِ |
| أسرتها | أثقلها الـدَّيْنُ وعَيْشُ الشَّظفِ |
| مدقعةُ الفقرِ غدت | حالمةً بالتَّرفِ |
| قد فرحت إذ دخلت | بيتَ عجوزٍ خرفِ |
| صلعتُها لامعةً | سحنتُها كالْحَشَفِ |
| أغدقَ من نعمته | مشبعةً بالقَرْفِ |
| كم صبرت وانتظرت | ما حظيت بالخلفِ |
| مذ دخلت منزله | تجلس بين التَّحَفِ |
| ثم غدت وارثةً | مترفةً في صلفِ |
| ما لبثت أن وقعت | بين يدَيِّ محترِفِ |
| ما بلغت متعتها | غيرَ ببذلِ الشَّرَفِ |

٢ على إيقاع خفيف الرمل الموسيقي حسب رواية الأرموي، ووزنه : مفتعلاتن فعِلن، أو مفتعلن مفتعلن وهو شبيه ببحر الرجز في الشعر إذا التزم فيه بزحاف السبب الثاني.

القبلة المسروقة ٣

| | |
|------------------|---------------------|
| عشقتَه ولمْ أزلْ | وكيفَ أفقَدُ الأملَ |
| يردّني يصدّني | ولست أعرف الكلّ |
| أظل فيه ساهماً | محدّثاً بلا ملّ |
| وما أضعتُ فرصةً | أتاحها على عَجَلْ |
| سها الحبيب لحظةً | قنصتها بلا وجَلْ |
| قطفتُ منه قبلةً | فدقتُ من جنى العسلِ |
| وكم ضحكتُ عندما | مضى بخمرة الخجلِ |
| فيا حبيب لا تخف | ولا تُبالِ ما حصلْ |
| فذاك أولُ الهوى | وتلك أقصرُ القبلِ |

٣ على إيقاع خفيف الهزج الموسيقي حسب رواية إخوان الصفا، ووزنه: مفاعِلن مفاعِلن ، وهذا شبيه بوزن بحر الرجز في الشعر إذا التزم فيه بزحاف السبب الأول.

غراب البين ٤

كم أبكاني غراب البين
أجرى دمي على الخدين

**

قلبي مضنى بحب عذري
شوقي أفنى جميل الصبر

**

عذّ واعدني بجنب العين
كي تلقاني قرير العين

٤ على إيقاع الثقيل الأول حسب رواية إخوان الصفا، وقد وزنوه: مفعولن مف مفاعيلن مف. ويُنْتَبه إلى أزمنة السكون كما أوضحنا في حينه.

لا تسأل ٥

لا تسأل عن نسبي ابن الإنسان أبي
نسبي في أعمالي وطعامي من تعبتي

**

لا تسأل عن ديني أو مالي أو جاهي
علم لو في الصيّن مرضاة لله

**

لا تسأل عن فخري ما بين الأجناس
ما فخري في نصري بل في حب الناس

**

نسبي في أخلاقي ديني في وجداني
عين الحي الباقي ترعاك وترعاني

٥ على إيقاع الفالس المعاصر ولكن مع إحلال أسباب ثقال محل الأسباب الخفاف أحياناً.

الحب المحير ٦

حرنا في أمرِك وتهنا في سرِّك
تُنِينا بُعْداً فنُسْقَى من مُرِّك
تُدْنِينا قُرْباً فنُشْوَى في جَمَرِك

الصوت والنطق ٧

وجميلٌ يتكلَّمُ بكلامٍ لا يفهمُ
لا يرضى بسكوتٍ إن يسكت يتألمُ
فيماري ويغتنِّي وبلحنٍ يترنمُ
حسنُ الصوتِ ولكنْ إن ينطق يتلعثمُ

الغدارة ٨

أعرفها قاسيةً ضحكُها كالغضبِ
أهرب لا أقربُها خشيةً أن تغدرَ بي

٦ على إيقاع الثقيل الثاني حسب رواية إخوان الصفا، ووزنوه على : مفعولن مفعو مفاعيلن مفعو. ويُنتبه إلى أزمنة السكوت كما أوضحنا في حينه.

٧ على إيقاع سريع الهزج حسب رواية الأرموي ووزنه : فعِلاتن فعِلاتن، ويتضمن الشعر حالتي زحاف تُحوّل فعِلاتن إلى فعِلاتن.

٨ على إيقاع خفيف الرمل الموسيقي حسب رواية الأرموي، ووزنه: مفتعلاتن فعِلن، أو مفتعلن مفتعلن وهو شبيه ببحر الرجز في الشعر إذا التزم فيه بزحاف السبب الثاني.

الجدائل ٩

أعشقُ وجهك أعبدُ ثغرك
كيفَ بربك تجدلُ شغرك
كيفَ يذوعُ و ينفثُ عطرك

**

كيفَ تقومُ و تخطرُ خطرك
كيفَ لخصرك يحملُ صدرك
كادَ تقصفَ حينَ تحرك

**

أكبتُ شوقي أعرفُ خفرك
صبري ينفذُ أكرهُ صبرك
أعجبُ ما بك تهذرُ عُمرَك
أينَ و كيفَ سَـ تحزمُ أسرك

**

طالَ غيابك تلزمُ خذرك
من سيغامرُ يكشفُ سرَك
أحلمُ أنك تجدلُ شعرك

٩ على إيقاع الوحدة المكلفة المعاصر، ووزنه: فاعلٌ. ويُنتبه إلى انتهاء الجملة بمتحرك ولذلك لا يجوز إشباع حرف الروي في القافية.

الربرب المرتاع ١٠

| | |
|-------------------|------------------|
| تستلطفه المَلَأُ | في جيرتنا رشاً |
| لا عدن ولا سباً | الجنة طلعتْهُ |
| إلا انتشر النّبأُ | لا يلمحه أحدٌ |
| يرتاغ فيختبئُ | والناس إذا نظروا |

بعد أيش.. ١١

| | |
|-----------------|-----------------|
| واستغنى فهجرتني | أغواني وسحرتني |
| مهجوراً فذكرني | حتى أصبح هريماً |

اليأس والسلوى ١٢

| | |
|------------------------|-----------------------|
| وقد تخلى الحبيب عني | أبيت أشكو من التجنّي |
| وخاب في من أحبّ ظني | تغلغل اليأس في فؤادي |
| يزيد عن لوعة التمنيّ؟ | ألم يزل في الضلوع خفق |
| يرمّن بعض الحنان مني؟ | ألست أصبو إلى عذاري |
| يحضّ نفسي على التدنيّ | بلى فلا خير في غرام |
| يسوده اللّهُو والتغنيّ | ولن أبالي بغير حُب |

١٠ على إحدى حالات إيقاع الرمل الموسيقي حسب رواية الأرموي ووزنه في هذه الحالة: مستفعلن فعِلن، أو مفعولاتن فعِلن حسب التصرّف بزمان السكون وهو اللام في مستفعلن.

١١ على وزن إيقاع المدور الحلبي وهو: مفتعلاتك فعِلن.

١٢ على إيقاع الثقيل الثاني حسب رواية الأرموي ووزنه: مفاعلاتك مفاعلاتن. وتضمّن الشعر تخفيفاً للسبب الثقيل في الجملة الأولى.

لا تجنّ ١٣

لا تسَلْ عن الغد والأَمْسِ أنت في حياتك مغبونُ
عش لساعةٍ لك بالحسِّ فالذي يفكر مجنونُ

الغشاشة ١٤

رأيتُ دمعَها فانفطرت لحزنها فلذُّ من كبدي
وحيثُ جئتُ أواسي ألماً ومِلْتُ أُمسِحَ خدّاً بيدِ
سمعتها ضحكتُ عابثةً وأفرجتُ فمها عن بردِ
فلم أجد سبباً يمنع أو يفتُّ ساعتها في عَضْدي

تمهل ١٥

من تبادل النظرات طرتُ سابع السموات
أي جنة ساطيرُ إن بدأت بالكلمات

١٣ على وزن إيقاع فكرة وهو: فاعلاتُ فاعلُ مفعولُ.

١٤ على إيقاع الثقيل الأول حسب رواية الأرموي ووزنه : مفاعِلن فِعِلاتن فَعِلن.

١٥ على وزن إيقاع الظرافات وهو: فاع(ع)لاتُ مفتعلا(ت).

معنى الخلود ١٦

من أرادَ أن يعيشَ في ظلالِ جنتينِ
فالخلودُ أن ينامَ في رحابِ ناهدينِ

المخادع ١٧

مهلاً يا غصن نقا أضنى جفني أرقا
أصدى قلبي وسقى ناراً في يوم لقا
ما أحلى مقدمه والكفانِ اعتقاً
والصدران التحما والجسمان التصقا
لكن ما أسعفني أغراني وانطلقا
أعذارٌ واهيةٌ ما أوهى ما اختلقا
في ناري خلفني مشوياً محترقا
أزكى صُلبي حرقاً أفنى صبري شبقاً
ما أجدى مقدمه إذ خلّاني مرقاً
خيرٌ من فيه صدىً بل أحلامٌ وثقى

١٦ على ميزان المخلص المغربي ووزنه: فاعلا(تُ)، وما بين قوسين يمثل سكتة في الإيقاع بمقدار متحرك واحد يمكن ملء فراغه. ولا يجوز إشباع الروي.

١٧ على وزن المدور التركي وهو: مفعولاتن فعِلن أو مفعولن مفتَعِلن.

الحرامي ١٨

تُبدي وقحاً ترفك بل تُتبعُه صلفك
العارف من عرفك والواصف من وصفك

تخفي أبداً ورقك لا تعرف من خلقك
يا حارق، من حرقك يا سارق من سرقك

هاهم أكلوا علفك هاهم لعنوا سلفك
هاهم بطحوا خلفك هاهم هدرُوا شرفك

لن تعرف من دفشك لن تبصر من خمشك
من تنهشه نهشك من تلطشه لطشك

^{١٨} على وزن المدور الشامي، الرواية الثالثة، محثوثاً، وهو: مستفعلن فعلك أو مفعولك مفتعلك.

دعاء الغدار ١٩

له صديق قد صدقا لَقِيَهُ ثم اتفقا
فأكلا من لقمته
غدره في منزله طعنه في مقتل
قدمه في ذمته
سرق مالا قد جمعه بتعب مما صنعه
غدره في حرمة
له إله يبصره سمعه يستغفره
لعنه من قمته

وجه الحضارة ٢٠

عالمنا الهرم يعصره الألم
ينهض من سقم يدهمه سقم
شاخ وما فتئت تحترب الأمم
تنضح غطرسة وهي غدا رمم

١٩ على وزن إيقاع المربع (الرواية الثانية، مثنوياً) وهو: فَعِلْتَن مستفعلن.

٢٠ على الشكل (ب) من إيقاع الفاخري الفارسي ووزنه : مفتعلن فعِلن.

المانيكور ٢١

غانية لأظافرهما لون دم وذؤابات
تصقلها وتشذبها فهي مخالب مُصلاة
والدم لون مرآشفها من دم من هي تقّات؟
غانية لوقاحتها العيش ومن خجلوا ماتوا

فرحة الحزن ٢٢

صبرنا على البلوى ولم نرسل الشكوى
لأن مآسينا صنيع الذي نهوى
فسحقاً لشكوانا محبّتنا أقوى

مريم ٢٣

من هذي الحسناء من عينيها الداء
مرآها مرآة سراء ضراء
إن تنظرها تبسم إن تقرّب تستاء
يأسى من يهواها تخشاها الذّماء
يرعاها مصلوب تحميها العذراء

٢١ على الشكل (ج) من إيقاع الفاختي الفارسي ووزنه: مفتعلن فعلن فعلن. وفي هذا الشعر زحاف فاصلة في جملة القافية.

٢٢ على إيقاع الماخوري حسب رواية إخوان الصفا، وهو يعادل مشطور البحر الطويل ووزنه فعولن مفاعيلن. ويُتّبه إلى زمان السكون وراء فعولن.

٢٣ على إيقاع الفالس المعاصر ووزنه: مفعولن.

شُرود الغزال ٢٤

نظرتـه شاردةٌ كغزالٍ في قفرٍ
يا ليتـه لا يصحو فيُصادُّ ولا يدري

ثمن الدعة ٢٥

يا راتعةً في الدِّدِ يا نادمَةً في الغدِ
كم من ثَمَنٍ يدفعُ إذ يعبثُ في المرقدِ
مالٌ له بخسٌ وشبابٌ لكِ في الموقدِ

العهد ٢٦

| | |
|------------|-------|
| هاك خذ يدي | بيدك |
| يرتبط غدي | بغدك |
| التهم فمي | بفمك |
| يمتزج دمي | بدمك |
| ذاك عهدنا | وقسمُ |
| لا وريقةٌ | وقلمُ |

٢٤ على إيقاع الفالس المعاصر ولكن مع إحلال أسباب ثقال محل الأسباب الخفاف أحياناً.
٢٥ على ميزان المخلص الجزائري ووزنه: مستفعلٌ. ويلاحظ أن آخره حرف متحرك ولذلك لا يجوز إشباع الروي، ولا تشبع الهاء في "له" لورودها في نهاية جملة إيقاعية.
٢٦ على وزن إيقاع ترس، محثوئاً، وهو: فاعلاتُ فاعِلَتُكَ.

الكريم ٢٧

| | |
|---------------|---------------|
| لَا حَ قَمَرُ | جَاءَ عُمَرُ |
| فِي كَنَفِهِ | طَابَ سَهَرُ |
| جَوْدُ يَدِهِ | مِنْ مَدَدِهِ |
| عِشْ بِدَدِهِ | فِي رَغَدِهِ |
| مِنْ بَدَدِهِ | لَيْسَ يَذَرُ |
| حِينَ يَصِلُ | فَهُوَ يَصِلُ |
| مِنْ طَلَبِهِ | فَهُوَ أَمَلُ |
| مِنْ قَصْدِهِ | فَهُوَ مَطَرُ |

| | |
|---------------|---------------|
| مِنْ سَمْعُهُ | يَوْمَ طَرِبُ |
| أَغْنَيْتُهُ | أَيُّ عَجَبِ |
| يُنْشِدُ لَكَ | دُونَ طَلَبِ |
| حَنَجَرَتُهُ | سَبَكَ ذَهَبِ |

| | |
|----------------|----------------|
| زُرَّةُ وَلَكَ | مِنْهُ وَطَرُ |
| أَوْ وَصَلَكَ | مِنْهُ خَبَرُ |
| مَا خَذَلَكَ | بَلْ وَصَلَكَ |
| أَنْتَ بَشَرُ | وَهُوَ يَسِيرُ |

٢٧ على ميزان الانصراف المغربي ووزنه: : فاعلتك. ويلاحظ أن نهايته أربعة متحركات، ولذلك لا يجوز إشباع الروي.

الصبور ٢٨

يَتَكَبَّرُ يَتَجَبَّرُ
وَيُجِنُّ فَـ يَتَبَخَّرُ
وَأَنَا لَهُ مَتَصَبِّرُ
سَيَحِنُّ وَـ يَتَغَيَّرُ

يَتَبَدَّلُ يَتَحَوَّلُ
وَأَهْمُ فَـ أَتَمَّهُلُ
وَبَصِيرِي أَتَجَمِّلُ
سَيَعُودُ وَـ يَتَوَسَّلُ

٢٨ على ميزان الانصراف المغربي، ووزنه في الأصل: فاعلتك، ولكنه استعمل هنا على أساس الدخول من السبب الثقيل الأخير، فيصبح الوزن: متفاعل. ولا يجوز إشباع الروي لأن جملة الإيقاع تبقى منتهية بمتحرك.

المتصابي ٢٩

هل تتغابي إذ تتصابي
تُلبسِ ضرساً تزرع نابا
تطبخُ لحمأً لان فطابا
تصبغ شعراً هراً وشابا
كيف بظهرٍ مال وخابا
كيف بكرشٍ صار قرابا
كان شبا بٌ بات يبابا
لات هرو باً صرت ترابا

الكذاب ٣٠

كيف برجلٍ صانع حيلٍ
يسرد كذباً يزعمُ به لي
كنتُ له أخاً خيبَ أُملي
جاء بعملٍ قرّبَ أجلي
أصبح أُمي أصبح وجلي
يسرق تعبي يأكلُ عملي

٢٩ على إيقاع صوفيان ووزنه مفعلة (ت) علاتن، وما بين قوسين يمثل زمن سكوت في الإيقاع يمكن ملء فراغه بمتحرك واحد.

٣٠ على ميزان الشرقي العراقي ووزنه: فاعل فعلن. وما بين قوسين يمثل في الإيقاع زمان سكوت يمكن ملء فراغه بمتحرك واحد.

طارقة الليل ٣١

| | |
|-------------|-------------|
| رضيت ليلي | فأتت ليلا |
| مسحت حزناً | ومحت وئلاً |
| صدقت فعلاً | صدقت قولاً |
| رقصت هزاً | وثبتت ميلاً |
| فتقت كماً | مزقت ذيلاً |
| هربت كيداً | هجمت سيلاً |
| فرأت صينوا | عرف الصئولا |
| ورأت مهنراً | قهر الخيلاً |

عاشق ٣٢

| | |
|-----------------------|--------|
| ما بال عنيك بالدمع | تتهل |
| والخد كالورد بالطل | مخضل |
| لا شيء في الكون أبكاك | من قبل |
| لابد قد ضعت في الحب | يا خل |
| والحب كالداء في الجسم | ينسل |

٣١ على ميزان البطايحي الجزائري حسب روايته الأولى، ووزنه في الأصل مفعولاً (تـ)ك، ولكنه ولكن على أساس الدخول فيه من السبب الثقيل الأخير، بحيث يصبح وزنه (فـ)علن فعلن، أو متفاعيلن، أي أن الإيقاع يبدأ بسكنة يُملأ فراغها بمتحرك.

٣٢ على إيقاع أقصاق تركي ووزنه: مفعول. وتنتهي جملة الإيقاع بمتحرك فلا يجوز إشباع الروي.

مسامحة ٣٣

| | |
|-------------|-------------|
| لا والجؤذ ر | حلو المنظر |
| لا لن أسمع | قول المخبِر |
| بل قد أعرف | ما لم يذكُر |
| إني أسمعُ | للمستغفر |

الغشاش ٣٤

| | |
|----------------|----------------|
| يا ساقِي الراح | يا زينة السّاح |
| تمشي وتختالُ | تحبو كسبّاح |
| تغش بالماء | أنصافاً أقداح |
| عمداً فهل أنتَ | سكرانٌ أم صاح؟ |

٣٣ على ميزان البطايحي الجزائري ووزنه : مفعولاً (ت)ك. وما بين قوسين يمثل زمان سكتة في الإيقاع يمكن ملء فراغها بمتحرك واحد. ولا يجوز إشباع الروي لانتهااء جملة الإيقاع بمتحرك.

٣٤ على إيقاع أقصاق تركي ووزنه: مفعول. ولكن يظهر فيه زحاف سبب في "تغش". وتنتهي جملة الإيقاع بمتحرك فلا يجوز إشباع الروي.

دنيا ٣٥

أهلاً يا دنيا نورت البيت
أنعشت الدنيا أحييت الميت
أمضينا دهرأ نحيا كالموتى
نمسي في آه نُضحى في ليتا
قالت فلنطفئ في البيت الزيتا
همساً أو لمساً فلنخف الصوتا

اعتذار ٣٦

غضبت مني فغبت عني
أقر بالذنب لا تلمني

وكان ذنبي بغير قصد
وأنت تقسو بكل عمد
أقول حرف بجور صد

وهل أجازى بسوء ظن
وأنت عندي منى التمني

٣٥ على إيقاع أقصاق تركي ولكن بعد تنصيف سرعته أي جعله بطيئاً فيصبح وزنه: فَعْلَـنَ (لن) مفـ(عو) لن. وهكذا تظهر سكتان (داخل الأقواس) كل منهما بمقدار سبب، يملأ فراغهما بالكلام.

٣٦ على إيقاع المصمودي الصغير وإيقاع دويك وإحدى روايتي المصمودي الكبير ووزنها جميعاً: مفاعلاتن.

الخواف ٣٧

| | |
|-------------------------|---------------------|
| إن سُئِلَ يَتَّئِدُ | يهمسُ وَ يَقْتَصِدُ |
| يُحَرِّجُ فَ يَعْتَمِدُ | ما صَدَقَ ما يَعِدُ |
| إن لُثِمَ يَرْتَعِدُ | يغضبُ وَ يبتعدُ |
| لا يَرِدُ ما أَرَدُ | قد فَقَدَ ما أَجِدُ |

**

| | |
|-----------------------|-----------------------|
| في نَظَرِهِ حُلُمُ | في سَمْعِهِ صَمُ |
| إن غلبه السَّامُ | هل شَفَتُهُ حَرَمُ ؟ |
| يَنْظُرُ وَيَبْتَسِمُ | أَسْرَعُ فَأَغْتَنِمُ |
| يَغْضَبُ وَيَحْتَدِمُ | يَبْعُدُ وَيَنْتَقِمُ |

٣٧ على ميزان شعبانية العراقي ووزنه : مفتعلُ

مع المنافق ٣٨

سجدَ جهراً كفرَ سرّاً
سكتَ دهرًا نطقَ كُفراً

الله كريم ٣٩

عرفَ ربّي وجَعَ قلبي
سترَ حبي غفرَ ذنبي

قال الإمام ٤٠

خالِقُكَ يَعْرِفُكَ يُفْقِرُ وَ يُسَلِّفُكَ
تَصْبِرُ فَيَسْعَفُكَ تَشْكُرُ فَيَنْصِفُكَ
تَتَكَبَّرُ فَيَكْشِفُكَ تَكْفُرُ فَيَتَلَفُكَ

نصائح ٤١

كَرِّمُ سَلَفِكَ هَذِّبْ خَلْفَكَ
وَالْجُمُ تَرْفِكَ واحفظ شرفَكَ

أَظْهَرِ كَرَمَكَ واسْتُرْ أَلَمَكَ
ثَبَّتْ قَدَمَكَ شَرَّفْ عِلْمَكَ

٣٨ على إيقاع الدور الهندي (الرواية الثانية) ووزنه فعلَ فِعْلُنْ.

٣٩ على إيقاع الدور الهندي (الرواية الثانية) ووزنه فعلَ فِعْلُنْ.

٤٠ على ميزان شعبانية العراقي ووزنه : مفتعلُ

٤١ على ميزان مثلث العراقي حسب روايته الأولى ووزنه: مس(تف)علتُك.

الأحمق ٤٢

| | |
|------------|-------------|
| حينَ تعشقُ | أنتَ تغرقُ |
| لا تُميزُ | أو تُفرِّقُ |
| واكتئابكُ | لا يُصدقُ |
| قد يحنُّ و | أنتَ تطرقُ |
| يستجيبُ و | لستَ تنطقُ |
| لا تغازلُ | بل تُحملكُ |
| كيفَ تقبلُ | يا محذلقُ |
| أنتَ تبخلُ | وهو يُغدقُ |
| لستَ تفهمُ | أنتَ أحمقُ |

الجاهل ٤٣

| | |
|------------|-----------|
| إن تكلمَ | تستعيذه |
| إن تدلَّ | تستزيذه |
| هل تودّه | هل تريذه |
| لستَ تعرفُ | ما يفيده |
| كيفَ يمرضُ | لا تعودّه |
| بئسَ دوركُ | لا تجيده |

٤٢ على إيقاع نواخت حسب روايته الثانية، محثوثاً، فوزنه فاعلاتك. وفي هذه الحالة تنتهي الجملة الإيقاعية بمتحرك ولذلك لا يجوز إشباع الروي.

٤٣ على إيقاع نواخت حسب روايته الثانية، محثوثاً، فوزنه: فاعلاتك. وفي هذه الحالة تنتهي الجملة الإيقاعية بمتحرك ولذلك لا يجوز إشباع الروي.

المتكتم ٤٤

أَنْتَ تُفَكِّرُ لَسْتُ تَذْكُرُ
ثُمَّ تُفَضِّحُ حِينَ يَظْهَرُ
لَسْتُ تَشْعُرُ أَوْ تَفَكِّرُ
أَنْ حَبَّكَ حَيْثُ تَنْتَظِرُ

دعه يتدلل ٤٥

لَكُمْ نَظَرْتُكَ وَأَنْتَ سَا هِمٌّ
وَكَمْ عَشَقْتُكَ وَأَنْتَ حَالِمٌ
وَأَنْتَ تُعْرِضُ وَلَا تَجِيبُ وَ
إِذَا دَعَوْتُكَ فَكَمْ تُقَاوِمُ
وَإِنْ تَلَطَّفَ عَلَيَّ قَلْبُكَ
فَقَدْ تُحَاوِرُ وَقَدْ تُنَادِمُ
لَنْ ظَنَنْتَ بِسُكُونِ حُبِّي
عَلَى دَلَالِكَ فَأَنْتَ وَاهِمٌ
لَثِمْتُ خَدَّكَ غَدَاةَ سَكْرِكَ
وَذَقْتُ شَهْدَكَ وَأَنْتَ نَائِمٌ

٤٤ على إيقاع نواخت حسب روايته الثانية، محثوثاً، فوزنه: فاعلاتك. وفي هذه الحالة تنتهي الجملة الإيقاعية بمتحرك ولذلك لا يجوز إشباع الروي.

٤٥ على إيقاع المصمودي الكبير حسب روايته الثانية، محثوثاً، أي على ووزن : مفاعلاتك. وهنا تنتهي الجملة بمتحرك فلا يجوز إشباع الروي.

متجاهل ٤٦

| | |
|--------------|------------|
| كم يؤلمُني | بل يقهرُني |
| هذا أَملي | لا يذكُرني |
| يمشي مَرَحاً | إذ ينظرني |
| لا يعرفني | بل يُنكرني |
| عجبي لِمَ لا | يستعبرني |

| | |
|-------------|----------|
| روحي انتعشت | في مقدمه |
| هذا ذهبِي | في معصمه |
| هذي قُبلي | في مبسمه |
| هذي شَفَتي | مرعى فمه |
| يجري نَفسي | مجرى دمه |

| | |
|------------|-----------|
| واليوم غدا | يستصغرني |
| يختال كمن | لا يبصرني |

٤٦ على ميزان مثلث العراقي حسب روايته الأولى، ووزنه في الأصل مسـ(تفـ)علتك، ولكنه استعمل هنا على أساس تخفيف السبب الثقيل الأخير بحيث يصبح الوزن: فغـ(لن) فعلن، أو مسـ(تـ)فعلتن. وقد ملئ فراغ السكوت.

الشقي ٤٧

ما ذا تعرفُ عن أحوالِهِ
هذا المَدْنَفُ في تجوالِهِ
عانٍ يرجفُ في أسمالِهِ
مضنيّ يزحفُ من أحمالِهِ
دمعٌ يُذرفُ في موالِهِ
قلبٌ يرسفُ في أغلالِهِ
حزنٌ يعصفُ في أوصالِهِ
قد لا يوصفُ ما في بالِهِ

يشكو يوسفُ شكوى آلِهِ
هلاً يُسعَفُ قلبُ الوالِهِ
أم قد يُنصفُ في ترحالِهِ؟

الجزاء من جنس العمل ٤٨

مَدَّاحٌ مَدَّحٌ وَمَلَأَ.....أَ الاشْعَا رَ بَكَذِبِهِ
والممدو حُ أَمْرَ لَهُ بالحلوى وبَطْشَ بِهِ

٤٧ على ميزان مثلث العراقي، ووزنه مس(ت) فعلتك ولكن على أساس تخفيف السبب الثقيل قبل الأخير بحيث يصبح الوزن مف(عو) لانتك. فإذا جعلنا هذه الجملة الأخيرة مزدوجة توافق بيت كامل من هذا الشعر مع إيقاع الشبيشي الكويتي.

٤٨ على إيقاع شفته ووزنه مفعولاتك فَعَلَّكَ.

الحزين ٤٩

إفرح يا عذولُ وامرُحْ يا رقيبُ
فالقلب العليلُ يضنيه الوجيبُ
هل حان الرحيلُ أم آن الغروبُ
هل هذا الأصيلُ أم دنيا تغيبُ



من فرطِ الحنانِ يبكي العندليبُ
زهرُ الأقحوانِ يشجيه النحيبُ
أفقُ الأرجوانِ أكبادُ تذوبُ
يا بؤسَ الزمانِ إن غابَ الحبيبُ

الحب الميت ٥٠

محبوبي الناكلُ لي شغلٌ شاغلُ
في صحوي يحضرُ في حلمي مائلُ
كم كُنَّا نفرحُ واللاحي غافلُ
أضحى لا يُقبلُ ما منه طائلُ
شاءَ البيِّنَ وَ دعواهُ الباطلُ
حبٌ لا يفهمُ معناه عاقلُ
ماضينا كُفِّنَ فليرضَ القاتلُ

٤٩ على ميزان الانصراف الجزائري وهو على وزن: فعلن فاعـ(ع)ـلات. وما بين قوسين زمان

سكوت يمكن ملء فراغها بمتحرك واحد.

٥٠ على إيقاع أقصاق تركي معدّل ووزنه: مفعولن فاعل.

الأعزب ٥١

يا وَيَلِي من لَيْلِي و السَهْدِ القَتَّالِ
في وَثْبٍ أو مَنِيلٍ أو سَيْفٍ صَوَّالِ
حَرْبٍ دُونَ الخَيْلِ في نَادِي الأَبْطَالِ
نَمْ مجروحَ الذَّيْلِ من طَيْفٍ يَغْتَالِ
نَمْ مقطوعَ الحَيْلِ موجوعَ الأَوْصَالِ
من نومي يا وَيَلِي صَوْمٌ في شَوَّالِ
أَحْلَامٌ كَالسَّيْلِ ماءً في غَرْبَالِ

الوقت المناسب ٥٢

هل تَذْكُرُ في الصِّباحِ ما تَسْمَعُ في المِساءِ
لن تَنَعَمَ بالفَلاحِ إن تصغِ إلى النساءِ
يساً لَنَـكَ في الوِصالِ إن ذُبْتَ مِنَ الغِرامِ
فالقِبْلَةُ بالحِلالِ والمُطَلَّبُ با لِحَرَامِ
أَمْسِكْ بِجَنَى الكِفاحِ إن تُمَسِّ عَلَى وِفاقِ
واغْنَمْ قُبْلَ الصَّلَاحِ واحْذَرْ قُبْلَ النِّفاقِ

٥١ على إيقاع مدوّر عربي ووزنه مفعولن مفعول(ن)، وهو من الناحية العروضية يساوي إيقاع سنكين سماعي وإيقاع يوروك. وباعتبار أن الجملة الثانية تنتهي بسكّنة بطول سبب، جعل الروي حرفاً ساكناً يأخذ مكان السكّنة، وهذا يسمّى في علم القافية تذيلاً.

٥٢ على إيقاع القدام المغربي حسب صيغته الأولى، ووزنه: مستف(ع)لُ فَا(ع)لَا(تُ) والإيقاع يتضمن ثلاث سكّات وضع كل منها بين قوسين، ومُلئ في الشعر مكان كل منها بمتحرك واحد. ويُتنبه إلى أنه لا يجوز إشباع الروي لأن نهاية جملة الإيقاع حرف متحرك.

الوثنيون ٥٣

| | |
|-----------------------|------------------------|
| لا رَحِمَ الرَّحْمَنُ | من سَمَعَ الشَّيْطَانُ |
| أو عبد النيرانِ | أو عبد الأوثانِ |
| من صنمٍ منحوتٍ | من صلب الصَّوَّانِ |
| أو وثنٍ من تمرٍ | بين يَدَيَّ جوعانٍ |
| أو قدحٍ من خمرٍ | في شَفَتَيَّ ظمآنٍ |
| آلهة الأولمبِ | آلهة البهتانِ |
| آلهة من طينٍ | تبهرُ بالإتقانِ |
| تتطق من عينيها | معجزة الإيمانِ |
| ويلُ إليه من عبـ | رِ رَغْبَ العصيانِ |
| كم عبدوا في الدنيا | أيَّ إِلَهٍ كانَ |
| من عَزَى من عاجٍ | أو هُبْلًا من زانٍ |
| كم أكلوا من ربٍّ | في سنة الحرمانِ |
| كم قطعوا من رأسٍ | وأذَلُّوا الأبدانِ |
| أحمقُ مخلوقاتِ الـ | له هو الإِنسانِ |
| يجهلُ ما نَجَّاهُ | من زُمَرِ الحيوانِ |
| أعرَفُ من في الدنيا | "قارئةُ الفَنجانِ" |
| يُعجبني أن أبقى | أحمقَ أو سكرانٍ |
| أفضلُ ما في عقلي | ظاهرةُ النسيانِ |

٥٣ على إيقاع طرق المصدر التونسي ووزنه : مفتعلن مفعولن(لن)، وما بين قوسين سكتة بمقدار سبب، فوضع مكانها سبب، وفي الروي حرف ساكن (ذيل) يساوي السبب.

درب غير سالك ٥٤

ما دمت لا تعود لا خير في جمالك
من طبعك الـ جُحود والغدر من خصالك

كم غرتني الـ خداغ من سحر الابـ يسامة
أعصابي الـ جياغ جاءت لها الـ علامة
في ساعة الـ وداغ أورتتني الـ ندامة
أصبحتُ في ضياغ هل قامت الـ قيامة؟

علّمتني الـ بُرود بالياس من وصالك
علّمتني الـ جمود فالدربُ غيـرُ سالك

٥٤ على ميزان القنطرة المغربي ووزنه : مستفعلن (فـ)عو(لن). فالإيقاع يتضمن سكتين الأولى بمقدار متحرك واحد، والثانية بمقدار سبب، ومُلئ في الشعر فـراغ الأولى بحرف وفـراغ الثانية بسبب. وجُعِلَ هذا السبب بمثابة تذييل في الشطر الأول من كل بيت.

علم الحياة ٥٥

| | |
|-------------|------------|
| لا تستعجل | أمرأ بغضب |
| إن تسأل لقل | من غير كذب |
| لا تسترسل | إلا لسبب |
| مهما تفعل | كلم بأدب |
| مهما تأكل | كله بتعب |
| فالمستقبل | ما صح لغبي |

شكاكة ٥٦

| | |
|-------------------|--------------------|
| متى تكف عن ظنونك | وتستفيق من جنونك |
| أنا الذي منحت حبي | وذبت في هوى عيونك |
| ورحت أستمذ نوري | من الضياء في جبينك |
| وكم منحت من حناني | لكي تكف عن أنينك |
| وبت أبذل الغوالي | لتستقر في يمينك |
| فكيف أتبع الصبايا | وقد غرفت من معينك |
| فما رأيت منك أشهى | ولا سمعت عن قرينك |
| فشدني بحق ديني | وضممتي بحق دينك |

٥٥ على إيقاع محجر التركي ووزنه: مفعولا(تن) مس(تف)علتك. فهو يتضمن سكتين كل منهما بمقدار سبب فملى فراغهما في الشعر. ويتبه إلى أن الروي لا يجوز إشباعه لأن الإيقاع ينتهي بمحرك. وينطبق هذا على قافية البيت الأخير حيث يلفظ منها الباء فقط.

٥٦ على ميزان صوفيان الجزائري حسب روايته الأولى، ووزنه: مفاعلن مفاعلاتن.

المدمن ٥٧

أهُوَ ظَمآنُ فَمُهُ نَشْفَانُ
تَرَكَ مَا وَاهُ جَذَبَهُ الْحَانُ

أهُوَ مَخْتَلُّ هَجَرَهُ الْخِلُّ
رَكِبَهُ الذَّلُّ فَهُوَ حَيْرَانُ

وَهَجَرَ النَّاسَ وَشَرِبَ الْكَاسَ
وَمَلَأَ الرَّاسَ فَهُوَ نَشْوَانُ

أَطْرَدَ الْغَمَّ وَقَتَلَ الْهَمَّ
بَدَنُهُ حُمَّ فَهُوَ سَكْرَانُ

وَوَفَدَ الصَّبِيحُ فَوَخَزَ الْجُرْحُ
رَجَعَ: إِنْ يَصْنَحُ فَهُوَ ظَمآنُ

٥٧ على إيقاع قناقوفتي (مزرکش) ووزنه : فَعَلَ مفعولٌ.

المريض والمجنونة ٥٨

| | |
|--------------|--------------|
| سخر الغادرُ | وهو القادرُ |
| وبأحدا قيه | نظرًا ما كرُ |
| فأنا المدنفُ | وهو الساخرُ |
| وأنا الساكتُ | وهو الأمرُ |
| بدني يرجفُ | ألمي جائرُ |
| وبأوجاعي | سخر الناكرُ |
| ومضى يهزأ | وأنا صابرُ |
| هو يسترسلُ | وأنا ناظرُ |
| فيدي تعجزُ | وفمي قاصِرُ |
| ألمي الخائبُ | قدري العاثرُ |
| هو كاللبوة | وأنا شاعرُ |

**

| | |
|------------------|---------------|
| قَدَرُ العَلَّةِ | عَرَضُ عابِرُ |
| وغداً أبرأ | فلها آخِرُ |
| وغداً يرجعُ | وهو الصاغرُ |

٥٨ على وزن خمس عربي مثنوياً. فوزنه : فعلن فاعِلُ.

نشيد الحرب والسلام ٥٩

الشَّبَّانُ فخرُ بَلَدِنَا
الشَّجَعَانُ عُدَّةُ غَدِنَا

هم من صَانُوا عزُّ عَالَمِنَا
فَالطَّغْيَانُ أَصْلُ أَلَمِنَا
وَالْأَوْطَانُ رهن ذِمَمِنَا
وَالْإِيمَانُ شَعْلَةُ دَمِنَا
الشبان..

لِلْأَعْدَاءِ لاحَ خَطَرُنَا
فِي الظُّلُمَاءِ شَعَّ قَمَرُنَا
بَيْتِ الْعَدَاءِ مستَعْمَرُنَا
لِلْهِجَاءِ فَهِيَ قَدَرُنَا

٥٩ على إيقاع صادية الحلي حسب روايته الأولى ووزنه: مفعول (لاتن) فاعلُ فَعِلن، فهو يتضمن سكتة طويلة بمقدار سبعين ولذلك ملئ فراغهما في الشعر بسبعين. ويُتَبَّه إلى لزوم إشباع الروي لأنه يأتي مكان سبب كامل.

الشبان..

| | |
|--------------|---------------|
| هذا الشعبُ | عا شقُ بلادَه |
| لَمَّا يصبـو | يؤمنُ بيده |

| | |
|--------------|-------------|
| نار تخـبو | ضامنة غـده |
| أو فالـحـربُ | وهو بعـدـده |

الشبان..

| | |
|------------|--------------|
| ما من حـلم | نيل بـصـلف |
| ما من ظـلم | رُدَّ بأـسـف |
| ما من حـلم | صحّ بـشـغـف |
| ما من سـلم | غير بـشـرف |

الشبان...

الكباريه ٦٠

| | | |
|-----------|--------|------------------|
| وَعَرَقُ | جَا مَ | بِنْتُ الْحَا نَ |
| وَطُرُقُ | شَا مَ | وَالْأَلْحَا نَ |
| وَشَبِيقُ | ظَا مَ | وَالنُّدْمَا نَ |
| وَعَبَقُ | ذَا مَ | وَالنَّسْوَا نَ |

**

| | | |
|----------|--------|-----------------|
| وَقَنْصَ | حَا مَ | النَّشْوَا نَ |
| وَقَرَصَ | سَا مَ | الْفَجْعَا نَ |
| وَرَقَصَ | قَا مَ | وَالسَّكْرَا نَ |
| وَنَكَصَ | نَا مَ | وَالْوَسْنَا نَ |

**

| | | |
|----------|-------|------------------|
| فَطْرِبَ | بَاءَ | خَالِي الْبَا لَ |
| فَشْرِبَ | مَاءَ | خَا لَ الْخَا لَ |
| فَطْلَبَ | شَاءَ | وَالْمَكْسَا لَ |
| وَذَهَبَ | جَاءَ | بَيْتَ الْمَا لَ |

٦٠ على إيقاع محجّر تركي ووزنه مفعولاً (تن) مسـ (تفـ) عـلـتـكـ، وفي الشعر جعل مكان كل من السكتين حرف ساكن بمقدار سبب كروي في قواف وسيطة فجاء بمثابة تذييل.

تساؤل العارف ٦١

يسألُ عني ذاك الأسمرُ ؟
يعرفُ أني أحسو المنكرُ

منذ سلا ني روعي نشوى
طولَ زمانِي أبغي السلوى

أشرب عبا حتى أسكرُ
أخنق حبا مرّ المعشرُ

لايتذكرُ شكوى حالي
قد يتصورُ أني سال

قصة عمري ظبيّ أحورُ
أثلج صدري ماء الكوثرُ

وصله عيدُ لا أنساهُ
كيف يعودُ يدري اللهُ

٦١ على إيقاع ميزان الأبيات التونسي ووزنه : مفتعلاتن مفعولاتن.

بين يديه ريح العنبر
في شفتيه طعم السكر

كيف لخمير أن تُسِينِي
قبلةً ثغرٍ قد تحييني

ليس بنا س لكن أنكر
قلبه قاس قلبي أكثر

ليس بسائل هذا السائل
بل متجاهل وهو القاتل

رب أعني عوناً يُشكر
يسأل عني وهو الأخير؟

الكادح يعود إلى البيت ٦٢

| | |
|---------------|---------------|
| والطفلُ نَامَ | الليلُ جُنَّ |
| نُحيي الغرامَ | آنَ الأوانَ |
| صَبَي المدامَ | هاتي الكؤوسَ |
| يأتي الحرامَ | خَلَى الحلالَ |

..

| | |
|---------------|-------------|
| أبغى الحلالَ | ربي وعَذْتُ |
| في اليوم زالَ | حتى العناءَ |
| والجوع طالَ | والشوق فاضَ |
| ما كان قالَ | حتى نسيْتُ |

..

| | |
|--------------|-------------|
| أيَّ اصطبارِ | إني اصطبرتُ |
| خلعُ العذارِ | والآن حانَ |
| طولَ النهارِ | والشغل كانَ |
| مثلَ الحمارِ | إني اشتغلتُ |

..

| | |
|---------------|-----------------|
| أدنو إليكِ | هاتي يديكِ |
| من مقلتيكِ | أَمَلَا العيونَ |
| عن نا هديكِ | وارمي القيودَ |
| ثَقَلًا عليكِ | كيلا تكونَ |

٦٢ على ميزان الدرَج المغربي حسب روايته الأولى، ووزنه: مستفعلاتُ، أو إيقاع مُلكيت الليبي وونه مستفعلا(تُ). ويُتَبَّه إلى أن الإيقاع ينتهي بمتحرك ولذلك لا يجوز إشباع الروي.

فنان ينتحر ٦٣

| | |
|----------------|---------------|
| عاقرتَ السمَّ | من بنت الحانٍ |
| أكثرَتَ اللهوَ | بين الندمانِ |
| حتى أمسيتَ | ميتَ الوجدانِ |
| أنى يأتيك | عقلُ الرحمنِ |

| | |
|----------------|----------------|
| لو كان الهمُّ | يُطفا بالخمِرِ |
| أو كان الغمُّ | يُنسى بالسكرِ |
| ما كان الشربُ | فضاح السرِّ |
| أو بلَّ الدمعُ | عينَ النشوانِ |

| | |
|----------------|---------------|
| فارجع للرشدِ | وارجع للفنِّ |
| أنشدُ بالعودِ | أو بالأرغنِّ |
| عينٌ بالعينِ | سنُّ بالسنِّ |
| يُنسي المحبوبَ | صيدُ الغزلانِ |

٦٣ على إيقاع أقصاق إفرنجي حسب روايته الأولى، ووزنه : فعلن مفعول. ومن الواضح أنه ينتهي بمتحرك فلا يجوز إشباع الروي فيه.

المنحوس ٦٤

دهركَ منحوسٌ حظكَ منحوسٌ
لو ركب الظهرَ عندكَ فانوسٌ
تطلبُ أمراً فـ_____ أمركَ معكوسٌ
خالفَ واعوجَّ ماله تجليسٌ
تتهض صباحاً وـ صبحك متعوسٌ
ذهنك غافٍ وـ عقلك مهووسٌ
درسك - واللـ يعلم - مدروسٌ
تحفظ بصماً فـ_____ إنك عسيسٌ
تذهب للفحصِ فحصك تجريسٌ
خانك فكرٌ وـ خانك تأسيسٌ

تقعدُ في الشرقِ ينخرُك السّوسُ
تقصدُ غرباً فـ_____ تقنصك الروسُ
كم دسم طابَ سمّة مدسوسُ

يومك كالليلِ ليلاك مشموسُ
تنتظرُ الحلمَ حلمك كابوسُ
ريمك كالنمرِ طيرك طاووسُ

٦٤ على إيقاع أقصاق إفرنجي حسب روايته الثانية، محثوثاً، فوزنه : فاعلٌ مفعولٌ. ومن الواضح أنه ينتهي بمتحرك فلا يجوز إشباع الروي فيه.

جُعْتَ فِي الْبَطْنِ يَقرَعُ نَاقوسُ
تَطْلُبُ أَكْلاً فَ— يُقْعِدُكَ الْبُوسُ
خُبْرَكَ فِي الْيَوْمِ بِالْأَمِّ مَغْمُوسُ
بَطْنَكَ لِلْجُوعِ جِيْبَكَ تَقْلِيْسُ
تَغْرَقُ فِي النَّوْمِ إِنْ يُحَسِّ الْحَيْسُ
تَرْكَبُ بِالْبَاصِ تَسْبِقُكَ الْعَيْسُ
تَتَشَدُّ وَصِلاً فَ— يَضْحَكُ إِبْلِيسُ
يَرصُدُ وَاشِ وَ يَكْمُنُ جَاسُوسُ

**

أَحْمَدَ سَمَّوكَ ؟ اسْمُكَ عَتْرِيسُ

لا ييالي ٦٥

أَوْدَى بِي تَلْفَا أَفْنَانِي شَغْفَا
هَنَانِي زَمْنَاً حِينَ الدَّهْرِ صَفَا
لَمَّا ذَوَّقْنِي مِنْ خَذِّ وَ شِفَا
مَا أَنْ حَلَّ بِقَلْبِي — بِي حَتَّى انْعَطَفَا
لَمَّا وَلَعْنِي بِالْوَصْلِ اخْتَلَفَا
حَتَّى عَذَّبْنِي دَهْرًا حِينَ جَفَا
فَاسْتَحَلَّى أَرْقِي فِي لَيْلِي وَغَفَا

٦٥ على إيقاع المدور الشامي حسب روايته الأولى، مثنوياً، ووزنه: مفعولن فعِلن.

عذ إليّ ٦٦

| | |
|-------------------------|----------------------|
| للمموع مَعِينُ | طَيِّعٌ وَسَخِينُ |
| فَالْعَيُونَ تَجُودُ | وَالْفُؤَادُ حَزِينُ |
| فِي الضَّلُوعِ تَسْوَدُ | حَسْرَةٌ وَحْنِينُ |
| وَالْحَبِيبُ يَجُورُ | مَا أَرَاهُ يَلِينُ |
| وَالْمَحَبُّ يُجَنُّ | وَالْجَنُونُ فَنُونُ |
| يَا حَبِيبُ تَأَنَّ | فَالْغَرَامُ مَتِينُ |
| لَوْ وَعَدْتَ تَعُودُ | فَالْعَذَابُ يَهُونُ |
| عَدَّ إِلَيَّ فَكُلُّ | مَا أَرَدْتَ يَكُونُ |

٦٦ على إيقاع السماعي الثقيل ووزنه : فا (عـ) لَن فَعِلَاتُنْ أَوْ فا (عـ) لَاتُ فَعُولُ .

قضت حاجة ٦٧

| | |
|--------------|--------------|
| عبستَ وعبرتَ | فتبسّمَ لها |
| رجعتَ ووقفتَ | لترى بطلها |
| فرأته رجلاً | دمثاً سألها |
| بسمتَ مرحةً | نسيتَ وجلّها |

| | |
|---------------|---------------|
| شربتَ فسكرتَ | فرأيتَ عجباً |
| وشدتَ ورقصتَ | فرقصتَ طرباً |
| وصحتَ فعبستَ | أعرفتَ سبباً |
| تركّتكَ ومضتَ | أرددتَ طلباً؟ |

| | |
|--------------|----------------|
| أرأتكَ ثملاً | وأسأتَ عملاً؟ |
| لعيونكَ فما | هجرتكَ لِقلى |
| رجعتَ بعجلٍ | وأرتكَ خجلاً |
| ذهبتَ لغرضٍ | وقضته لِمَ لا؟ |

٦٧ على إيقاع أوفر مولوي، ووزنه: فِعْلَاتُ فِعْلِنْ.

الغربة ٦٨

| | |
|----------------|-----------------|
| غربتنا كُرباً | خضّتنا خضّاً |
| فتأمل عيشاً | أبدأ في فوضى |
| دهراً يجعل من | سنتنا فرضاً |
| أيامٍ حرمت | أعيُننا الغمضاً |
| هل نفني شرفاً | أو ننسى العرضاً |
| إن نبصر مقلّاً | أو جسداً بضّاً |
| زمنٌ محتقِرٌ | طولك والعرضاً |
| إن نمكثُ زمناً | نجمد، لا نرضى |
| أو نترك وطناً | نصبح كالمرضى |
| نتذكر بيتاً | نتذكر أرضاً |

وادي عبقّر ٦٩

| | |
|---------------|---------------|
| إن تسألني عني | فلتعلم أنني |
| نأءٍ لكنني | لم أهجر فني |
| إن أترك قني | يتبعني الجنّي |

٦٨ على إيقاع المدوّر الشامي حسب روايته الأولى، محثوئاً، ووزنه مفعولن فعِلن. والشعر في جملة

القافية يتضمن زحاف الفاصلة، كما يتضمن أحياناً عمليات تضعيف أي تثقيل للسبب الخفيف.

٦٩ على إيقاع المدوّر الشامي حسب الرواية الأولى، محثوئاً، ووزنه مفعولن فعِلن. وفي الشعر

زحاف فاصلة.

ساعة أنس ٧٠

| | |
|-------------------|-------------------|
| اسقني يا صاح | من كؤوس الرّاح |
| من فم المحبوب | أو فم الأقداح |
| فألربي تزهو بـ .. | عطرها الفوّاح |
| من جنى الرمان | أو جنى التفاح |
| ما على النشوان | جفوة من لاح |
| إن شدا الغريد | "راحة الأرواح" ٧١ |
| تسحر الألمان | ساعة الأفراح |
| يُنْعَش "الحساس" | نكهة "الصيّاح" ٧٢ |
| من حنان العود | أو فم الصّدّاح |

٧٠ على ميزان عليلاوي العراقي ووزنه فاعلن مفعولُ فنهايته حرف متحرك، وبالتالي لا يجوز إشباع الروي في هذا الشعر . وينطبق الشعر أيضاً على إيقاع جورجينه ووزنه: فاعلن مفعولُ).

٧١ مقام موسيقي.

٧٢ مصطلحان موسيقيان.

الفراق المحتم ٧٣

| | |
|-----------------------------------|-----------------|
| هاجت المواجهُ | سالت المدامعُ |
| الحزين يندبُ | والحبيبُ سامعُ |
| لا يرفّ جفْنُهُ | أو ثناه وازعُ |
| لا البكا أفاد و | لا الرجاء نافعُ |
| كلُّ ما بذلتُهُ | خاسر وضائعُ |
| إنه الفراق و | لا مناص واقِعُ |
| والهوى العظيم م.... آ له الفواجهُ | |

حب بلا انسجام ٧٤

| | |
|----------------|------------------|
| للحبيب صبواتُ | تعتريه نزواتُ |
| إن حزنتُ غمرته | نشوة وضحكاتُ |
| أو ضحكتُ خنقته | شهقة وعبراتُ |
| إن صحوتُ فهناه | في المضاجع سباتُ |
| أو غفوتُ فهواه | ضجة و حركاتُ |
| لا عليك وتأنُ | لا تهم هفواتُ |
| حبنا قدرنا و | للوصال ثمراتُ |

٧٣ على إيقاع لنك فاخنة حسب روايته الأولى، ووزنه : فاعلن مفاعل. وينتهي الإيقاع بمتحرك فلا يجوز إشباع الروي في الشعر.

٧٤ على إيقاع عوبص، مثنوئاً، ووزنه : فاعلاتُ فعِلاتُ. ومن الواضح أنه ينتهي بمتحرك ولذلك لا يجوز إشباع الروي. كذلك الهاء عند ورودها في آخر الشطر فهي غير مشبعة.

سوق المدينة في حلب ٧٥

| | |
|-----------------|-----------------|
| يا سائق النّوقِ | في زحمة السوقِ |
| أحمالها تحكي | حمل المجانيقِ |
| والدرب مكتظّ | قد غصّ من ضيقِ |
| شادوه للشاري | لا للعماليقِ |
| حاسبٌ على خرّج | بالقمح مرقوقِ |
| من رأس مسمارٍ | في الحيط مدقوقِ |
| وانظر إلى كيسٍ | ملآن مشقوقِ |
| والحبّ زرابٍ | منه من الزّيقِ |
| كوفيت يا أعمى | موتاً بخازوقِ |
| فالعيس قد خاضت | في بحر طاروقِ |
| طرشتَ شروالي | وسختَ قاووقِ |
| والناس تأتي شوّ | اء المعاليقِ |
| أُلفتها ظلماً | يا بؤس تسويقي |

٧٥ على إيقاع الزرْفَكْنْد على أساس مضاعفة سرعته، ووزنه: فَعْلَن مفاعيلن. ويمكن أن يوزن أيضاً على: مُستفَعْلَن فَعْلَن وبهذا يوافق حالة معينة من مشطور البحر البسيط في الشعر. ولانتهاء الإيقاع بسبب خفيف يجب إشباع القافية.

نزوات الحبيب ٧٦

| | |
|-----------------|----------------|
| أرصدتَ حركاتي | وحسبتَ سكناتي |
| وشككتَ بوفائي | فتبعتَ خطواتي |
| لجنونك فنونٌ | وغرائبُ سماتٍ |
| أو أتركُ فتاتي | لأعيشَ بفتاتٍ |
| أو أنكثُ عهدِي | وأخونَ كلماتي |
| لكَ يخفقُ فؤادي | ولحسنِكَ صلاتي |
| فإلامَ تتمادي | نزقاً ونزواتٍ |

| | |
|----------------|------------------|
| أحزنتَ لمقالي | وغضبتَ لشكاتي |
| فذرقتَ عبراتٍ | مُزجتَ بعبراتي |
| بحياتِكَ ترفقُ | وفديَّ لكَ حياتي |
| ستثيرُ قُبلاتي | قُبلاتِكَ فهاتٍ |
| وتفورُ زفراتُ | لكَ دونَ زفراتي |
| وتجيءُ رعشاتُ | بجميلِ بَسَمَاتٍ |

٧٦ على إيقاع إيون هواسي، مثنوياً، فوزنه : فَعِلَاتُ فَعِلَاتِن.

الحق عليها ٧٧

أغرّتي بندااءٍ من ألمى شفتيّها
من إشعاع بريقٍ طاغٍ من حدقيها
والأمواج بمسدو لٍ غطى كتفيها
حتى هزّ كياني وهجّ التوق لديها
أزكى شامخٍ نهديـ...ها حتى قدميها
و استرخت بدلالٍ هاجّ الشوق إليها
هل أقوى وجناني أمسى رهن يديها
إن مزّقتُ حصوني كل اللوم عليها

حال الدنيا ٧٨

| | |
|-------------------|---------------------|
| الأتري لنا بصماتٍ | سيذكرونها بصماتٍ |
| ويدعونها لكذوبٍ | وينهشون بعدّ، رفاتي |

٧٧ على إيقاع المدوّر المصري، مثنوئاً، فوزنه: مفعولن فعلا(تن). وقد ملئ في الشعر فراغ زمان السكوت.

٧٨ على وزن إيقاع فكرة بعد التدوير، أي تحويل المتحرك الأخير إلى أول الإيقاع، وبذلك يصبح الوزن (مفاعلن فعولن) والوزن الأصلي (فاعلاتُ فاعلُ مفعول).

جبانة ٧٩

بكت وما سكنت وما هدأت وفي محاجرها أعاصيرُ
إذا هي ارتعدت فرائصها فما لأرجلها مساميرُ

قاطع الطريق ٨٠

تتصدى على المسالكِ بظلامٍ هناكَ حالِكِ
أستغنى من المعارِكِ؟ أستجو من المهالكِ ؟
هوذا المالُ ملء كَفك فتمدّد على الأرائكِ
وتمتّع بما حُببتَ بِـــــــ من التبرِ والسبائكِ

موشح أحب الحزن ٨١

يا من أودى بفؤادي وكوى كبدي
جافى حبّبي وودادي وبغى كمدي
من أشواقِي وسهادي وقصورِ يدي
أهوى الحزنَ المتمادي ودموعَ غدي

٧٩ على وزن الرواية الأولى من إيقاع خوش رنك، ولكن على أساس التدوير أي تحويل متحرك واحد من نهاية الإيقاع إلى أوله. وأصل الوزن: فاعلن متفاعلن فعلات، فأصبح بالتدوير: مفاعلن متفاعلن فعِلن. ويظهر زحاف الفاصلة في جملة القافية.

٨٠ موشح على النموذج الحلبي: دوران وخانة وغطاء. وهو على وزن إيقاع المحجر المصدر، الرواية الأولى، محثوثاً مرتين، وهو: فعِلاتن مفاعلاتك.

٨١ موشح على النموذج الحلبي: دوران وخانة وغطاء. والوزن نموذج من التصرف بتبادل المواقع بين السبب الثقيل والسبب الخفيف. أصل الإيقاع هو الرهج الحلبي ووزنه: مفعولاتن مفتعلن (ف)علن فعِلن، ولكن تم استبدال جملة مفتعلن بجملة فعِلاتن، والإيقاع الموسيقي يقبلها.

شماتة ۸۲

| | | |
|--------|--------|------------------|
| المان | قد زال | لا رجوى من أملىك |
| فالخال | ما زال | لا يرضى عن عملىك |
| والحال | بطال | هذي عقبى كسلىك |
| مكسال | معطال | فلتفرخ فى أجلىك |

هنيئاً لك ٨٣

اسرُخْ يا خَلِّي وامرُخْ
 واطرب للدنيا وافـرُخْ
 بجمالِكَ وفي أموا لِكَ
 لخصالك ومُرْضي حا لِكَ

حوار ۸۴

كلمني بصفاء واسمع قولي
واقهمني يشفّ الداء في قلبي نارٌ تغلي

٨٢ موشح على النموذج الحلبي: دوران وخانة وغطاء، والوزن على إيقاع فرنكجين وهو:
مفعو (لن) مفعو (لن) مفعولن فاعلُتْكَ، وقد وُضع مكان كل من السكتين ذيل ساكن للقافية في
زمان سبب.

٨٣ على وزن إيقاع الترك زرب الحلبي، وهو : مفع (عو) لاتن مفعولاتك فاعلُ فَعولن فاعلُ، وكل بيت يتألف من دور كامل مع تصرّف في التقطيع.

^{٨٤} على وزن إيقاع الشنبر الحلبي حسب الرواية الأولى، مع تصرف في التقطيع. ووزن الإيقاع:
مفعولاتك مفعولاً (ت) مفعولاً (تن) مفعولاً (تن) مفعولاً (ت) مفعولاً (ت) مفعولاً (ت) مفعولاً (ت) وهو من
الإيقاعات الطويلة. وقد جعل في كل من الجزء الأول والثالث قافية مذيعة في موضع سكون والذيل
بمقدار سبب كامل. والبيتان لدور واحد من الإيقاع.

بئس الذكرى ٨٥

آساني وسقاني مرّا ~

نكرانُ الإحسانِ ~ لا أنساه العمرُ

بئس الذكرى

هيئة التحكيم ٨٦

الجاهل كيفَ علِمَ والأحمق كيفَ كَتَمَ

والظالم كيفَ رَحِمَ والعاقل كيفَ ظَلَمَ

والعابس كيفَ بَسَمَ والصابر كيفَ بِرِمَ

لا أعلمُ كيفَ وَلِمَ

٨٥ على إيقاع ورش، وقد سكت الشعر في محل بعض سكّاته وحُدّد ذلك ضمن الشعر بالرمز (~) ليعرف موقعها الملحّن، وملاً بعضها الآخر. ووزن الإيقاع: مفعولن فَعِلَا(تن) مفعو(لا)تن مفعولاتن مفع(عو)لا(تن) مفع(عو)لاتن مفع(عو)لاتن. ومجموع المقاطع هو لدور واحد من الإيقاع.

٨٦ على وزن المدوّر الشامي حسب الرواية الثالثة، وهو: مستفعلن فَعَلَكْ، أو مستفعل فاعِلَتُكْ.

نشيد الفتح ٨٧

نحن القوم المنصورونا الشجعان الميمونونا
لم يدع الداعي للهيجا إلا كنا السباقينا
إما استشهاداً أو نصراً لا نخشى إلا بارينا

نحن الفدوى يوم المحن

٨٧ إيقاع فتح: وهذا الإيقاع بطيء يوحي بجوّ من الفخر والاعتزاز، كما أن تسميته (فتح) قد تحمل أكثر من معنى، فقد يكون القصد منها الاستهلال وهو عادة أبطأ ما يكون من إيقاعات وألحان، غير أن له معنى آخر فضلناه وهو المعنى الواضح من هذا الموشح، وسمّه إذا أحببت نشيداً لأن بُنى الموشحات قريبة جداً من بنى الأناشيد الوطنية:

| | |
|-------------------|-------------------|
| مفعولن ~ مفعولاتن | مفعولن ~ مفعولاتن |
| مفعولن ~ مفعولاتن | مفعولن ~ مفعولاتن |
| مفعولن ~ مفعولاتن | مفعولن ~ مفعولاتن |
| مستفعلن | مفعولاتن |
| مفعولن ~ | مفعولاتن مفعولن ~ |
| مفعولن ~ | مفعولاتن مفعولن ~ |
| مستفعلن | مفعولاتن |
| مفعولن ~ | مفعولاتن مفعولن ~ |
| مفعولن ~ | مفعولاتن مفعولن ~ |
| مفعولن ~ مفعولاتن | مفعولن ~ مفعولاتن |
| مفعولن ~ مفعولاتن | مفعولن ~ مفعولاتن |
| مفعولن ~ مفعولاتن | مفعولن ~ مفعولاتن |
| مفعولن ~ مفعولاتن | مفعولن ~ مفعولاتن |

هل للجيش المنصور
إنّا أنوار الديجور
والتحرير
بالتعمير

إنّا نهوى
أرض الوطن

فينا الجاه
منا الغار
والأنوار
يحمي الله
هذي الدار
للأحرار
للأولاد
والأحفاد
يبقى عز من تشرينا

عاشت دبابات خفت
ما أبهاها حين التفّت
ما أحلى رايات رفّت
هذارات
عجاجات
خفاقات
قبل الصبح
فوق السفح
يوم الفتح

خاتمة

بحمد الله نختم هذا الكتاب الذي كان ثمرة جهود مضيئة وممتعة في آن واحد، خلال عامين ونيف، سبقهما الكثير من الوقت عبر عدة عقود في التفكير في الموضوع وأبعاده وجدواه وكيفية التصدي له.

ومع ذلك فالموضوع ينطوي في العديد من النقاط على مسائل خلافية واجتهادية قد تستحق المزيد من التعمق والنقاش. غير أن ما يثلج الصدر أن نكون أول من تصدى بهذا العمق وهذه الشمولية لهذا الموضوع، وأن نكون قد أدّينا رسالة ذات جدوى للموسيقين والشعراء على حد سواء.

ولئن لم تُصب الأفكار التي تضمنتها دفّتا هذا الكتاب نجاحاً يصل إلى حيز تطبيق الأفكار التي نادينا بها، فحسبنا أننا وضّحنا الطريق إلى ما يُجدي، وما نظن هذا الجيل بمنّفع منه بل ربما أجيال ستأتي، مثلما انتفعنا نحن بالقراءة المتعمقة لما كتبه عرب ومسلمون منذ أكثر من ألف عام، وما أقل قارئها عبر تلك السنين، لنخرج هذا الكتاب إلى النور. وقلّما قدّر جيلٌ مفكره وهم أحياء.

أما هذا الجيل الذي يدّعي حبّ التراث، فليته فعل شيئاً من أجله.

تم بعونه تعالى

المراجع

أولاً - المراجع التراثية

- * أبو نصر الفارابي، "كتاب الموسيقى الكبير"، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، القاهرة.
- * ابن سناء الملك، "دار الطراز في عمل الموشحات"، تحقيق ونشر د. جودت الركابي، دمشق ١٩٤٩.
- * أبو يوسف يعقوب بن اسحق الكندي، "رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقى"، تحقيق وشرح وتعليق الدكتور محمود الحفني، سلسلة "تراثنا الموسيقي"، القاهرة، نشرها سليم الحلو في كتاب "تاريخ الموسيقى الشرقية"، لبنان ١٩٧٤.
- * "موسيقى الكندي"، زكريا يوسف، بغداد ١٩٦٢.
- * "رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء"، تصحيح خير الدين الزركلي، المطبعة العربية بمصر ١٣٤٧ هـ - ١٩٢٨ م (الرسالة الخامسة في الموسيقى).
- * "رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء"، تحقيق د. عارف تامر، منشورات عويدات، بيروت - باريس (الرسالة الخامسة في الموسيقى).
- * ابن سينا، "رسالة في الموسيقى للشيخ الرئيس أبي علي الحسين بن عبد الله بن سينا البخاري"، الطبعة الأولى بمطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيدر آباد، ١٣٥٣ هـ (المتحف الوطني بحلب).
- * ابن سينا، "جوامع علم الموسيقى" - الرياضيات - من كتاب "الشفاء"، تحقيق زكريا يوسف، العراق، تصدير ومراجعة أحمد فؤاد الإهواني ومحمود أحمد الحفني، مصر.

* صفى الدين الأرموي، "كتاب الأدوار"، تحقيق الحاج هاشم الرجب، بغداد ١٩٨٠.

* صفى الدين الأرموي، "كتاب الأدوار"، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير د.محمود الحفني، القاهرة ١٩٨٦.

* صفى الدين الأرموي، "الرسالة الشرفية في النسب التأليفية"، تحقيق الحاج هاشم الرجب، بغداد.

* أبو منصور الحسن بن زيلة، "الكافي في الموسيقى"، تحقيق زكريا يوسف، العراق.

* "كتاب الموسيقى الشرقي"، محمد كامل الخلعي، القاهرة ١٣٢٢هـ.

* أبو الفرج الأصفهاني، كتاب "الأغاني".

* "كتاب الملاهي وأسمائها من قبل الموسيقى"، لأبي طالب المفضل بن سلمة النحوي اللغوي المتوفى عام ٢٩٠ هـ (حوالي ٩٠٥ م) تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، القاهرة ١٩٨٥.

* ابن خرداذبه، ملحق موجز في "اللهو والملاهي" لكتاب الملاهي وأسمائها، اضافته محقق الكتاب نقلاً عن كتاب مروج الذهب للمسعودي، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، القاهرة ١٩٨٥.

* "الشجرة ذات الأكمات الحاوية لأصول الأنغام"، مخطوطة لمؤلف مجهول من القرن الحادي عشر الهجري، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة و د. ايزيس فتح الله، القاهرة ١٩٨٣.

* Martin Hartmann, Das Arabische Strophengedicht, Das Felber, 1897 Universitätsbibliothek, Bamberg).

* Martin Hartmann, Metrum und Rhythmus, die entstehung der arabischen Versmasse, APA - PHILO PRESS, Amsterdam(Universitätsbibliothek, Bamberg).

ثانياً - المراجع المعاصرة

* فؤاد رجائي ونديم الدرويش، "من كنوزنا، الموشحات الأندلسية"، حلب، سورية ١٩٥٥.

* مجدي العقيلي، "السماع عند العرب"، الأجزاء ١-٥، دمشق ١٩٦٦-١٩٧٦.

* الشيخ علي الدرويش، "الإيقاعات المستعملة في سوريا وبخاصة في حلب وتحليلها إلى بسيط وأعرج مع نماذج تلحينية"، بحث مقدم إلى المؤتمر الأول للموسيقى العربية، القاهرة ١٩٣٢.

* توفيق الصباغ، "الدليل العام للموسيقى"، حلب (خمسينيات هذا القرن)

* عمر عبد الرحمن الحمصي، "الموسيقى العربية، تاريخها، علومها، فنونها، أنواعها"، دمشق ١٩٩٤.

* "تقرير لجنة الأوزان"، اليوبيل الفضي لفرقة الموسيقى العربية، مؤتمر الموسيقى العربية، القاهرة ١٩٩٢.

* سليم الحلو، "الموشحات الأندلسية"، لبنان ١٩٦٥.

* سليم الحلو، "الموسيقى النظرية"، لبنان ١٩٥٨.

* شعوبي إبراهيم خليل، "دليل الأنغام لطلاب المقام"، بغداد ١٩٨٢.

* د. لندا فتح الله، د. إيزيس فتح الله، عبد المنعم عرفة، "الموسيقى العربية، أصول المقامات - الإيقاعات - غناء النغمات"، الكويت ١٩٩٤.

* عبد الحميد مشعل، "التفسير العلمي لقواعد الموسيقى".

* محمد محمود سامي حافظ، الموسيقى الأفريقية وعلاقتها بالحن الجاز العالمية، القاهرة ١٩٨٩.

* باهر هاشم الرجب، أصول غناء المقام البغدادي، بغداد ١٩٨٣.

* د. أميمة أمين، د. إكرام محمد مطر، د. سعاد عبد العزيز،
"الألعاب الموسيقية والقصص الحركية والإيقاع الحركي والطرق
الخاصة"، القاهرة.

* عبد الرحمن جبجي، "الموسوعة الموسيقية"، ج ١ و ج ٢، حلب.
* د. أحمد رجائي، أوزان الأشعار، دمشق ١٩٩٦.
* د. أحمد رجائي، طريقة عربية لتدوين الموسيقى العربية، خلاصة
معدة للمناقشة في مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد في القاهرة ١٩٩٥،
دمشق ١٩٩٥.

* peter Giger, Die Kunst des Rhythmus,
Professionelles Know-How in Theorie und Praxis,
Schott's Söhne, Mainz 1993.

* Meyers Neues Lexikon , VEB Bibliographisches
Institut, Leipzig 1961

يأمل المؤلف أن ترده من القارئ العزيز تعليقات فنية على العنوان
التالي:

د. أحمد رجائي

دمشق، ص ب ٣٣٢٦٨

